No. H077.H02

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/derunbekleidetem00haen

Schriften des Verfassers.

1. Berthold Furtmeyr. Hamburg 1885.
2. Nic. Manuel Deutsch als Künstler. Frauenfeld 1889.
3. Arnold Böcklin als Künstler. Hamburg 1890.
4. Bibl. f. schweiz. Landesk.: Architektur, Plastik u. Malerei. Bern 1892.
5. Urs Graf u. s. Pannerträger. Aarau 1893.
6. Geschichte der schweiz. Malerei im 16. Jahrhundert. Aarau 1893.
7. Das Münster in Bern (mit Arch. Müller). Bern 1894.
8. Die Chronologie der Landschaften Albr. Dürers. Straßburg 1899.
9. Max Klinger als Künstler. Straßburg 1899.
10. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900.
11. Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Hochrenaissance u. Barockzeit. Dresden 1903.
12. Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jährigen Krieges. Leipzig 1906.
13. Das Kind und die Kunst. Leipzig 1906.
14. Die Kunst und die natürliche Umwelt. Leipzig 1908.
15. Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten. Braunschweig 1908. II. Aufl. 1910.
16. Die Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Bielefeld u. Leipzig 1910.

Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit neunzehn Jahrhunderten.

Eine kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchung

von

Dr. Berthold Haendcke

ord. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Königsberg i. Pr.

Straßburg
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1910

Alle Rechte vorbehalten.

June 14, 1910

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Inhaltsverzeichnis.

I. Die altchristliche Zeit und das Mittelalter.

Vorwort	11	Naumburg	24
Altchristliche Kunst	16	Bamberg	25
Romanische Zeit	16	Italien	28
Hildesheimer Türen	18	N. Pisano	28
Rheims, Freiberg i. S.	20	A. Pisano	29
Villard de Honnecourt	22	Maitani	30
Wechselburg	23		

II. Die Frührenaissance.

Masaccio	34	Donatello	43
Gebrüder van Eyck	36	Pollajuolo	46
Italien	41	Rosselino	49
Quercia	41	Kleine Bronze-Plastiken	52
Ghiberti	42	Signorelli	53

III. Die Hochrenaissance.

Italien	59	Correggio	93
L. v. Vinci	59	Oberitalien	97
Michelangelo	62	Mantegna	97
Geschichte der Anatomie	75	Venedig	99
Die Darstellung des Kindes	82	Giorgione	102
Das Weib in Florenz	85	Tizian	103
Botticelli	86	Venezianische Plastik	107
Piero di Cosimo	88	Sansovino	107
Franciabigio	89	Vittoria	108
Raffael	89	Der Norden diesseits der Alpen	109
Cassone Bilder	90		
Sodoma	91		

IV. Nordische Frührenaissance.

Die Niederlande	113	Meister von Flemalle	117
Gebrüder van Eyck	113	Deutschland	117
Memling	114	Lochner	118
R. v. d. Weyden	115		

V. Hochrenaissance.

Deutschland	123	Meit	138
Dürer	123	Die Niederlande	142
Holbein d. J.	128	Massys	142
Burgkmair	129	v. Leyden	143
Grünewald	130	Frankreich, Plastik	146
Baldung gen. Grien	132	Juste	146
Cranach	133	Goujon	147
Die Kleinmeister	134	Pilon	148

VI. Spätrenaissance.

Italien	153	Cellini	159
Tintoretto	153	Giov. da Bologna	160
Berettini da Cortona	156	Leone Leoni	163
Die Caracci	158		

VII. Das siebzehnte Jahrhundert.

Italien	167	Plastik	190
Caravaggio	167	de Vries	191
Ribera gen. Spagnoletto	170	Duquesnoy	193
Bernini	171	Frankreich	193
Die Niederlande	175	Poussin	193
Belgien. Malerei	175	Plastik	196
Rubens	177	Puget	196
v. Dyck	182	Girardon	197
Holland, Rembrandt	182	Spanien	198
v. Laireſſe	189	Velasquez	198
v. d. Werff	190	Deutschland	202

VIII. Das achtzehnte Jahrhundert.

Frankreich. Malerei 207
Gillot 210
Fragonard 211
Plastik 212
Clodion 212
Houdon 213
Italien 214
Canova 215
Deutschland 216
Donner 216
Schadow 218

IX. Das neunzehnte Jahrhundert.

Deutschland. Malerei 223
Carstens 223
Cornelius 224
Genelli 225
Schadow 225
Schick 226
Blechen 226
Janssen 227
Plastik 228
Thorwaldsen 228
Rauch 229
Die zweite Hälfte des Jahrhunderts 230
Malerei 230
Feuerbach 230
v. Marées 231
Hildebrand (Plastik) 234
Frankreich (Malerei) 237
David 237
Géricault 238
Ingres 239
Delacroix 240
Rochegrosse 242
Chassériau 242
Couture 243
Cabanel 244
Gérôme 245
Aublet 245
Harrison 246
Courbet 248
Puvis de Chavannes 250
Plastik 251
Rude 251
Carpeaux 252
Delaplanche 254
Falguière 254
Dalou 255
Bartholomé 256
Grundzüge der modernen Malerei 259
Belgien 270
Rops 270
Frankreich, Plastik 271
Rodin 272
Meunier 275
England 277
Deutschland 279
Makart 280
Böcklin 281
Klinger 283
Greiner 285
Corinth 287
Liebermann 288
v. Hofmann 289
Plastik 290
Begas 290
Moderne Meister: Kurz, Götz, Seffner usw. 294

I.

Die altchristliche Zeit und das Mittelalter.

„Die Kunst schmückt das Leben, sie ist unsere Begleiterin auf allen unseren Wegen in Lust und Leid. Die Kunst ist ein Ausfluß des Edelsten und Besten unseres Innern."

Ludwig Richter.

Obwohl es nicht zu der unmittelbaren Aufgabe dieser Schrift gehört, Untersuchungen darüber anzustellen, wie die Kirche in der altchristlichen Zeit der Kunst, ob freundlich oder feindlich gegenüber gestanden habe, so läßt sich dennoch diese Frage bei dem besonderen Charakter unseres Themas nicht völlig ausscheiden.

Die antike Kunst findet, wie bekannt, ihre höchste Aussprache in der Darstellung der Menschen, vornehmlich des nackten männlichen und weiblichen Menschen, der im Zustande ungebrochener, frischer, gesunder, froher Lebenskraft geschildert wird. Im geraden Gegensatz hierzu haßten und verabscheuten die Juden die Darstellung des Menschen. Die Propheten, wie Esaias, (Kap. 53, 16. 31) behaupteten sogar aus demselben Ideengang heraus, daß der Heiland häßlicher an Gestalt als die anderen Leute sein werde. Es heißt: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen aber, da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte. Er war der Allerverachteste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit". Und „Mein Reich ist nicht von dieser Welt", lehrte der Heiland selbst. —

Wie sollten also die Künstler unter solchen Umständen besondere Anregungen zu einer künstlerischen Schilderung der menschlichen Ge-

stalt empfangen, oder gar zur künstlerischen Interpretation seiner nackten Schönheit freudigen Mut gewinnen? Es fehlt als wichtigste Vorbedingung der treibende Subjektivismus, das vornehm-stolze Ich-Gefühl der Alten. Künstler wie Laien pflegen in altchristlicher Zeit deshalb mit Vorliebe das Sinnbildliche. Und dennoch zwang im Laufe der Jahrhunderte das Selbstgefühl des Menschen an seiner stolzen, über die Erde aufrecht dahinschreitenden Gestalt die Künstler sie darzustellen! Der gesunde Sinn der Völker verlangte entgegen einer übertriebenen Abwendung von der realen Lebenswirklichkeit zu transzendenten Ideen allmählich, aber unabwendbar eingehendste Verdolmetschung der Seele, des Geistes und des Körpers des Menschen. Aus der ständig steigenden Kenntnis und Erkenntnis des Menschen heraus erwuchs eine heilige große Freude an seiner ganzen Erscheinung, die im Laufe der Jahrhunderte immer machtvoller erklang.

Da die altchristliche Kunst auf das engste mit der antiken als aus ihr hervorgegangen zusammenhing, so konnte auch die bildliche Verkörperung des Menschen, die Nacktkunst den alten Christen trotz ihrer Abneigung gegen Bildwerke dieser Art nicht völlig unbekannt bleiben.

Half doch, wenn auch wider Willen, die Kirche selbst. Denn wohl lehrte die Kirche, bemerkt hierzu der bedeutendste katholische Kenner der altchristlichen Kunst und ihrer Quellen, F. X. Kraus, daß die Erbsünde das Ebenbild des Schöpfers in der Kreatur geschädigt und verdunkelt habe; sie hielt aber andererseits stets daran fest, daß auch den Gefallenen die Anlage zum Guten und zum Göttlichen geblieben und Gottes Ebenbild im Menschengeist keineswegs völlig zerstört worden sei. Die Ausbildung desselben in Kunst und Wissenschaft konnte darum einen, offiziell allerdings, nur gering bemessenen Platz im Rahmen des kirchlichen Dogmas finden.

Fragen wir im Zusammenhange hiermit nach der Stellung, die die Kirchenlehrer der Malerei und Bildhauerei gegenüber einnahmen, so war diese, man mag sagen, was man will, zum mindesten eine sehr verschiedenartige und eine stärker ablehnende als fördernde; auch darf der Ausspruch Renans, daß die Kirche ohne die Häretiker, ohne die apokryphen Evangelien keine Kunst erhalten hätte, noch immer eine gewisse Beachtung beanspruchen.

Als Resultat und als erste Tatsache aller kunsthistorischen Untersuchung dürfte bestehen bleiben, daß erst gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts biblische Szenen nach ihrem historischen Charakter aufgefaßt, damals zuerst Darstellungen aus der Geschichte der Kirche aufgekommen zu sein scheinen. Noch später sind wohl die ikonographischen Vorwürfe zur Verwendung gelangt. Mit dem Siege Konstantins und der Freigebung der Kirche fielen zum großen Teil die Gründe hin, welche der Kunst den vorwaltend symbolischen Charakter aufgedrückt hatten. Die künstlerischen Schilderungen nehmen deshalb von diesem Zeitpunkte an einen vorwiegend historischen Charakter an — aber sie *meinen* eigentlich nur das, was sie vorzustellen scheinen. Denn seit dem Ende des vierten Jahrhunderts entwickeln sich die großen Bilderzyklen, die wie aufgeschlagene Bibeln ganz vorwiegend dem Zwecke der Erbauung und der Belehrung dienen sollten.

Die christliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte ist, sei vom historischen Standpunkt noch hinzugefügt, eine gemeinsame Schöpfung des griechisch-orientalisch und römischen Geistes, wobei die sehr strittige Frage hier unerörtert bleiben muß, welche von diesen Kunstzentren am meisten gegeben hat.

Die christliche *Nacktkunst* geht bis in die älteste Zeit des künstlerischen Schaffens der alten Christen zurück. Bereits im zweiten Jahrhundert finden wir Bilder aus der Jonas-Legende, auf denen

der ganz unbekleidete Körper des Jonas dargestellt ist; wir begegnen ferner dem meistens völlig nackten Daniel in der Löwengrube, den nur mit dem Feigenblatt bekleideten Figuren der Voreltern Adam und Eva, der Vision Ezechiels, Abrahams Opfer usw. Das vornehmste neue Motiv, den gemarterten Menschen am Kreuz fand das 5. Jahrhundert, und damit für lange Jahrhunderte den festen Zentralpunkt aller künstlerischen Nacktkunst des frühen und späten Mittelalters! — Denn mit dem gekreuzigten Heiland hatte die Kirche der Kunst ein Motiv für die Nacktkunst geboten, das zwar wider Willen aber trotzdem und tatsächlich von eben demselben künstlerisch-erzieherischen Einfluß für die christlichen Künstler wurde, wie sie etwa die Gestalt der Olympiasieger für die Antike besessen hatte! —

* * *

Als gültig wird, allgemein gesprochen, angenommen, daß die vornehmste Aufgabe der bildenden Kunst, besonders der Skulptur sei, den unbekleideten Menschen darzustellen. Und in der Tat, man mag den nackten Körper in aufrechter Haltung schildern oder in den großen ruhigen Konturen des Sitzens oder auch im Rhythmus gesteigerter Bewegung, man mag die Pracht seiner Glieder in breiter Fülle darbieten — stets wird er dem Künstler gleich begehrenswert dünken.

Eine jede Zeit wird nun das künstlerische Bild des nackten Menschen schaffen, das, es sei mit einem Schlagworte gesagt, ihrer Kultur entspricht. In der antiken Zeit war für die künstlerische Tätigkeit der unbekleidete Mensch von dem bekleideten in keinem Hinblick geschieden. Sie umfaßte beide Objekte mit derselben Hingabe, da sie Körper und Seele nicht klassifizierte, sondern als gleichwertige und als voneinander untrennbare Größen betrachtete.

„Die Organe des Körpers folgen den Impulsen des Willens scheinbar so von selbst, wie die Schiffe der Phäaken beim Homer, die ohne Steuerruder fahren, weil die Schiffe schon wissen, wohin sie wollen" (Henke).

Das Christentum zerstört zunächst diese naive Uebereinstimmung von Körper und Seele. Es betonte in völlig einseitiger Weise die Wichtigkeit der seelischen Fähigkeiten, verleugnete geradezu den Körper, der nur als unvermeidliches Uebel geduldet wurde. Da die körperliche Erscheinung demzufolge keinen Existenzwert an sich besaß, nur etwas bedeuten sollte, nur als minderwertiges Gefäß der Seele betrachtet werden konnte, so hatten auch die Künstler nicht den Wunsch und die Möglichkeit, den menschlichen Körper in seiner besonderen Schönheit darzustellen. Denn eine jede Epoche wird von dem ihr gehörenden Sollen getrieben, und die Künstler können fruchtbringend nur aus diesem Müssen herausschaffen. Setzen sie ihr individuelles Wollen dieser Strömung des inneren Lebens ihrer Epoche entgegen, so schwebt ihre künstlerische Arbeit in den Lüften, werden sie zu Romantikern, die von der verflossenen und der einstigen Zeit träumen — und die Gegenwart verträumen.

Aesthetisch empfand der antike Mensch die Einführung in das ihm entgegenstehende Objekt, in die Erscheinungsform des menschlichen Körpers als ein Lustgefühl, als eine Lebensbejahung, während der mittelalterliche Christ unter denselben Umständen ein Unlustgefühl erhielt. „Dasjenige aber, in welchem ich in der reinen ästhetischen Betrachtung eine solche Lebensbejahung erlebe, nenne ich „schön", dasjenige hingegen, in welchem ich wiederum in der reinen ästhetischen Betrachtung eine solche Lebensverneinung, ein Unlustgefühl erlebe, nenne ich „häßlich" (Lipps). Demzufolge erschien der Körper des Menschen dem Mittelalter als „ästhetisch häßlich", minderwertig, als gleichgültig.

Altchristliche Kunst.

Die altchristlichen Künstler haben also nicht zum mindesten ihre tiefinnerliche Zusammengehörigkeit mit den Zielen ihrer Gegenwart durch die geringe Wertschätzung, die sie der Körperstellung angedeihen ließen, bewiesen. Und zwar trotzdem sie als „antike" Männer, geboren und als Techniker Schüler der antiken Kunst waren. Sie meißelten und malten in den wenigen Fällen, in denen sie nackte Menschen zu bilden hatten, diese nach alter, traditioneller Formengebung und Technik, aber nur als „Erdenkloß", nicht als das schönste Gebilde, das die Erde trägt.

Orpheus unter den Hirten und der «pastor bonus», der gute Hirte werden besonders beliebte Motive. In diesen Arbeiten feiert die antike Bildhauerei ihren letzten Triumph. Der schlichte Aufbau der gut aufgebauten und proportionierten Gestalten, die klare Formgebung vereinigten sich zum ersten Male mit dem Ausdruck des Uebersinnlichen; denn diese Nacktgestalten, diese von einem antiken Meißel in christlicher Hand gebildeten Nacktfiguren ältester christlicher Kunst umkleidet der erste feine Schimmer aus der Seele des transzendenten Christentums. Für lange Zeit sehen wir auch Nacktfiguren zuletzt, die wirklich fest auf den Füßen stehen. Gestalten, die in einer dem Jenseits vornehmlich zugewandten Zeit entstanden sind, scheinen dies nicht mehr für nötig erachtet zu haben. Erst die reife Gotik stellt die Menschen wieder sicherer auf die Erde. Damals lebten bereits die Kräfte im Volkskörper, die zur Befreiung von der Bevormundung durch einseitige Lebensanschauung führen sollten.

Romanische Zeit.

Allmählich schwanden in der Menschenbildnerei jene letzten Erinnerungen an die antiken Ueberlieferungen. Die Erscheinung des nackten Menschen sank zur seelenlosen Puppe herab. Von ein-

schneidender Wichtigkeit wurde es für diese Frage, daß die germanischen Völker mit ihrem naiver empfindenden Kulturzustand und ihrer dem Denken zugewandten Sinnesweise die bedeutsamsten Pfleger der Kunst wurden, nachdem diese in das Stadium der sogenannten romanischen Zeit, ums Jahr 800 oder 1000, eingetreten war. Die romanische Weltanschauung wich ganz zurück, wurde ihrerseits aber den rein sinnlichen Vorstellungen nicht völlig untreu.

Das erste Wort hatte also infolge dieser Verlegung des Ortes der künstlerischen Entwickelung zunächst, wie wir heute zu sagen pflegen, die literarisch-limierte Tätigkeit der bildenden Künstler.

Wenige Aufgaben wurden auch naturgemäß im frühen Mittelalter dem bildenden Künstler von der Nacktkunst gestellt, denn niemand verlangte nach ihren Werken; niemand wünschte von Künstlerhand den Menschen in seiner schönen, körperlichen Nacktheit geschildert zu sehen. Mit irgend einer Art der Schamhaftigkeit hat allerdings der Mangel an unbekleideten, gemeißelten und gemalten Körpern dieser Zeiten gar nichts zu tun; denn während des ganzen Mittelalters schlief man völlig nackt, badeten die beiden Geschlechter zusammen und lebte man überhaupt, namentlich auf den Burgen, derartig nahe beieinander, daß das Wort naturalia non sunt turpia für diese Epoche unserer Geschichte vollinhaltlich gilt. Unsern modernen Anschauungen gegenüber müssen wir uns, um ein ungetrübtes Urteil uns bewahren zu können, diese tatsächlichen Verhältnisse ständig vor Augen halten. Nein, das Volk verlangte einfach nach keinen anderen künstlerischen Darbietungen, als nach solchen, die, wie man übereingekommen war, dem Seelenheile dienten. Der Kunstsinn schlief in dieser Hinsicht noch durchaus.

* * *

Hildesheimer Türen.

Den ersten in das Gebiet des Künstlerischen einigermaßen erhobenen Darstellungen des nackten Körpers begegnen wir in Deutschland, an den etwa im Jahre 1000 geschaffenen erzenen Pforten des Hildesheimer Domes. Gerade diese Arbeiten tun kund, wie oft die Künstler die nackten Menschen gesehen und wie vortrefflich sie sie beobachtet hatten. Allerdings völlig naiv, einfach durch alltägliches Sehen, nicht durch Modellstudium; denn die Kenntnis der einzelnen Körperbildungen, sogar der Oberflächenrealismus schlechthin ist durchaus ungenügend; vorzüglich sind hingegen die Lebensäußerungen, die Bewegungsmotive wie z. B. Adams und Evas auf der Reliefstafel, welche die Verantwortung der Schuldigen vor Gott Vater schildert. „Adam, so spricht der Herr, habe ich euch nicht verboten, von den Früchten dieses Baumes zu nehmen?" „Herr, entgegnete Adam, ich wollte ja gar nicht, es tut mir sehr leid, die da, die Frau hat mich verführt." „Herr, sagte nun Eva, ich hätte es auch nicht getan und Adam nicht zugeredet, aber diese Schlange, dies elende Tier, hat mich verführt." Die Schlange ihrerseits züngelt wütend gegen die Anklägerin. — Drastischer als es hier der alte Meister unternommen hat, kann keine Kunst schildern, insoweit als die unmittelbar bezeichnenden, aus dem Vorwurf genommenen Bewegungsmotive in Frage kommen können. Denn die Gesten sind schlichte, aber geradezu machtvoll überzeugende Vorstellungsgebärden. Die Nacktheit der Personen spielt offenbar an sich keine Rolle. Die Haut ist in der Tat der Kleidung auf den anderen Bildtafeln völlig gleich als „Bekleidung" eingeschätzt. Wir treten einer Nacktkunst gegenüber, der das „Nackte" künstlerisch nicht zum Bewußtsein gekommen und auch nicht als sinnliches Reizmittel erschienen ist. Irgend eine ästhetische Betrachtung des Körpers hat nicht stattgefunden. Die

Künstler haben nicht durch die realen Formen hindurch geschaut, das in ihnen ruhende Leben erkannt. Wohl aber belegen diese Arbeiten auf das stärkste die echte Naivität dieser Zeiten künstlerischen Werken gegenüber; denn es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß die um Eintausend lebenden Beschauer die mangelhafte Formengestaltung nicht unmittelbar wahrgenommen, sondern wegen der so stark suggestiv wirkenden Bewegungen die unzureichende Formkraft der bildenden Künstler kraft der angeregten und deshalb nachschaffenden Phantasie aus der täglichen Erfahrung heraus zu einer realistisch-wahren Darstellung ergänzten. Da die Durchmodellierung der Form wenig zu sagen hatte, und imstande war, so übernahm die Zeichnung, die Linie die erste Rolle. Die Linie spricht aber zum Intellekt. Deshalb erschienen unseren Vorfahren vor neunhundert Jahren diese nackten Gestalten genau so körperhaft wahr, wie uns etwa eine Tizianische Venus. Unverbildete, trotzdem an sich durchaus sinnlich fühlende Menschen, nahmen unsere Voreltern, sei nochmals betont, den Körper nur als Gefäß der Seele, die den Heilswahrheiten zustrebte.

Der erste Schritt zu einer rein ästhetischen Betrachtung des nackten Menschen war aber nichtsdestoweniger getan, der erste Anlaß zum Wohlgefühl an diesem war gegeben, wenn auch von der Seite der Ueberlegung her.

Ganz war übrigens die Ueberlieferung aus der Zeit der Antike nicht versunken. Byzanz schickte manch ein Kleinwerk ins Abendland, die altchristliche Plastik sandte vielleicht auch noch zarte Verbindungsfäden aus. Wir begegnen besonders in Elfenbeinschnitzereien, die den Heiland am Kreuz geben, noch leichten Spuren der antiken Körperbehandlung. Ein Kruzifixus in Berlin aus dem 11. Jahrhundert, der vor dem Kreuz stehend gedacht ist, zeigt noch die charakteristischen Querteilungen des Oberkörpers als letzte Erinnerung an die klassische Linienteilung.

Gerade damals setzte aber, wie die monumentalen Arbeiten in Hildesheim uns bereits bewiesen, das von der Tradition freiere Betrachten des nackten Körpers ein. Die Bildung des Oberkörpers ist in diesem Falle für die formalen Fragen besonders wichtig, da gerade hier überliefertes Schema und realistische Wiedergabe am schärfsten aufeinanderstoßen. Die Figur des Gekreuzigten weist von jetzt an nur die Horizontale der Brustwarze, die Rippenansätze und die Querfalte am Nabel unmittelbar nach einer allerdings noch oberflächlichen Beobachtung auf.

Die Figürchen der Auferstehenden im äußersten Bogen des nördlichen Portales der Kathedrale in Rheims bieten eine erste Vollendung dieses Strebens nach naturwirklicher Darstellung des Nackten, dessen älteste Spuren wir in den Monumentalwerken an den Hildesheimer Türen, in Autun, in Moissac usw. erkennen.

Den Skulpturen in Rheims seien die Auferstehenden an der „goldenen Pforte" zu Freiberg i. S. [ca. 1250] angeschlossen.

Diese beiden Werke verraten bereits überall einen sichereren Blick für den gefühlsmäßig gesehenen und in künstlerische Form übersetzten unbekleideten Körper. Das hohe Maß innerer Unbefangenheit führte trotz des Zweckes, den man erreichen *wollte*, zu einem echt künstlerischen Schaffen, zu einer Tätigkeit, der man sich frei, durch keine Fragen nach der beabsichtigten Wirkung behindert, hingab. Die Form der Darstellung ist eine weit vorgeschrittene, denn die Technik hatte sich naturgemäß außerordentlich entwickelt, und damit wuchsen die Möglichkeiten der Lösungen. Die Künstler arbeiteten offenbar nicht oder wenig nach Modellen, vornehmlich nach inneren Vorstellungen, die den alltäglichen aber zufälligen Beobachtungen entsprungen waren. Der besondere Ton ist nach wie vor auf die Wiedergabe religiösen Gedankeninhaltes gelegt. Dieser ist durchaus das primäre Moment, der Körper der passive Träger geblieben; trotz der

starken und in sich wahren Bewegungen. Zum ersten Male seit der Antike begegnen wir hier, sei jedoch nochmals betont, wieder Meißelarbeiten der Nacktkunst, die auf eine technische Bewältigung des Problems ausgehen, und auf Anerkennung Anspruch erheben dürfen. Allerdings blieben die Künstler bei einer summarischen nur von an sich richtigen Gesichtspunkten geleiteten und auch realistisch wirkenden Arbeitsweise stehen. Eine Art Impressionismus kennzeichnet die Werke, durch die vorwiegende Betonung des charakteristischen Bewegungsmotives; denn man verfügte über ein höchst feines Verständnis der Konturs, der Bewegung schlechthin und der Raumwirkung. Eine Erfassung des plastischen Grundgedankens ist in keiner Hinsicht eingetreten; einfach bildmäßige, um nicht zu sagen malerische Wirkungen werden in naiver Weise erstrebt. Das offensichtliche Streben nach wirklichkeitswahrer Erscheinungsform rang deshalb sich empor, weil jedes Mühen um eine restlose Verdolmetschung der seelischen Regungen ein Ringen um einen entsprechenden formalen, d. h. körperhaften Ausdruck hervorrufen muß. Denn nur in der sichtbaren Form kann der Geist sich offenbaren. Ob die Künstler dieser Zeiten jene Zerstörung der antiken in sich naiven Einheit von Körper und Seele empfunden haben? Insofern gewiß als jenes Streben der antiken Künstler nach charakteristisch-idealen Körperdarstellungen unstreitig nicht vorhanden ist, aber andrerseits ist die altchristliche Gleichgültigkeit gegenüber einer der Natur abgelauschten, an diese angeschlossene Formenbehandlung gewichen. Ein energisches Hindrängen auf die Eroberung der sichtbaren Körperwelt der Menschen wird erkennbar. Sie erscheint nicht mehr einseitig als ein notwendiges Uebel, wie wir früher erkennen mußten, sondern ist ein wertvoller und integrierender Bestandteil des künstlerischen Schaffens geworden. Dadurch begann sich gerade bei dem im Kern naiven, auf keinerlei Wirkung im üblen Wortsinne bedachten Schaffen der Künstler jene alte Verbindung von

Körperwelt und Seelenleben in der Tat in beträchtlichem Maße wiederherzustellen.

Villard de Honnecourt.

Eine eigenartige Stellung nehmen in dieser Zeit, der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, die Zeichnungen im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt (1244—47) ein. Er teilt hier die menschliche Gestalt in und nach Dreieckkonstruktion ein, versucht sie durch bestimmte übersichtliche Linienanordnungen zu beherrschen. Unstreitig liegt hier ein Beginnen vor, die Proportionen des Körpers, in Ruhe und Bewegung, auf Grund von geometrischen Konstruktionen zu bestimmen, für die Darstellung schärfer umrissen zu erhalten. Ob wir darin einen ersten Versuch sehen dürfen, eine Normalfigur, einen Kanon für die künstlerische Bewältigung der menschlichen Gestalt zu bekommen? Ich glaube nicht. Es liegt meines Erachtens das Gegenteil einer Erforschung der künstlerischen Werte des nackten Körpers vor. Die Künstler schematisierten einfach den Körper, zwängten ihn in geometrische Konstruktionen ein wie die Teile eines Bauwerkes. Die Plastik war damals auf das engste mit der Architektur verbunden, ihre Werke erscheinen oft kaum wie etwas anderes als ein figuriertes Bauglied. Die Architekten waren die Herren, die Bildhauer die Untergebenen. Allerdings, einen großen Vorteil zog die Plastik aus jener Verwendung der geometrischen Konstruktion, die Anlage des Körpers wurde für den Bildhauer nach den wesentlichen Linien hin übersichtlicher. Damit gewann der Künstler an Klarheit wie Sicherheit bei der Arbeit, infolgedessen auch an innerer Bewegungsfreiheit, an schöpferischer Aktivität.

Solange die Bildhauer, denn von Malerei ist in diesen entlegenen Zeiten noch nicht die Rede, sich begnügten, Entwürfe zu bieten, solange konnten sie sich auf jener Höhe der unbefangenen

Schilderung halten, sobald sie aber von dem „Entwurfe", der allgemeinen Anlage zum ausgeführten detaillierten Werke übergehen mußten, fiel von den Nacktarbeiten der Schimmer einer gewissen Vollkommenheit ab, und eine weit sorgfältigere, kenntnisreichere, aber auch gleichzeitig fehlerhafte Arbeit tritt uns entgegen. Das alte Wort, die charakteristischen Züge in einem Bildnis zu treffen, fällt in der ersten Anlage nicht schwer, aber sie durch die vielen individuellen und konventionellen Einzelheiten bei der Ausarbeitung nicht zu verdecken, erfordert ein glänzendes Können, hat auch in diesem Falle seine Berechtigung bewahrt. Als eine folgenschwere Tatsache müssen wir es auch betrachten, daß in dieser Zeit die Kunsttätigkeit in steigendem Maße in die Hände der geschulten Laien überging. Damit wuchs natürlich die Anteilnahme an der Erscheinung des Menschen. Der Blick war eben weniger andauernd himmelwärts gerichtet. Wir dürfen dabei in Erinnerung behalten, daß die völkische Expansionskraft, vornehmlich der germanischen Völker nie zuvor so stark gewesen war. Die Wellen der Volksbewegung schlugen bis über die Alpen, in die Lombardei und nach Westen weit in die Slavenländer hinein.

Wechselburg.

In Deutschland lernen wir den Werdegang der Nacktkunst in diesen Jahrzehnten am besten durch eine Vergleichung des Gekreuzigten in Wechselburg (ca. 1200) und in Naumburg (ca. 1260) kennen. Der Erstere läßt in der Anordnung, in der charakteristischen zu starken Ausbiegung nach rechts und in dem zu geringen Zusammensinken des Oberkörpers erkennen, daß der Künstler sich die Aufgabe wenig überlegt hatte; der Naumburger Meister hingegen dreht die Figur ein wenig nach links, und erhält dadurch eine viel richtigere Anlage. Der Wechselburger faßt die Gesamterscheinung und die Zusammenhänge der

einzelnen Teile eigentlich gar nicht auf, und beschränkt die Wiedergabe von unmittelbaren Beobachtungen auf äußerlich aufgelegte Adersysteme wie auf die allerdings auffallend gut gearbeiteten Füße.

Naumburg.

Der Meister in Naumburg macht bereits in der Erkenntnis der ganzen Konstruktion des Körpers, soweit sie unmittelbar erkennbar ist, einen sehr wesentlichen Schritt über den Wechselburger hinaus. Wir lernen hier eine Bildhauerei kennen, in der der Realismus der Seelen- wie Körperdarstellung den ersten Triumph feiert.

Es ist der Augenblick des Sterbens gewählt. Die Augen brechen, der Mund macht jene bei Menschen, die in körperlicher Qual sterben so bezeichnende schmerzhafte Bewegung am linken Mundwinkel, die Spannkraft der Kinnbackenmuskeln ist bereits leicht gelöst. Grauenhaft und gleichzeitig erschütternd wahr stirbt dieser Mann mit wirrem Haar und Bart am Marterholze! — Gleichwie der Kopf mit sorgsam arbeitendem Meißel aus dem Sandstein herausgeholt ist, so auch der ganze Körper. Man betrachte daraufhin etwa die Verbindung der Arme mit Brust und Schultern, den Brustkasten usw. Seit bald dreizehnhundert Jahren hatte kein Bildhauer mit derartig sicherer Hand die äußere Bildung eines Menschenkörpers geboten, wie hier der unbekannte Meister zu Naumbnrg. Fleißig, hingebungsvoll beobachtet, aber allerdings gleichzeitig an der Oberfläche haftend und falsch in den individuellen wie konventionellen Zügen. Zum ersten Male begegnen wir hier auch einer bewußt wirklichkeitsgetreuen Darbietung des nackten Körpers; nicht nur um das Seelenleben zu unterstützen, in die Welt der Erscheinung treten zu lassen, sondern um seiner selbst willen; denn der für uns namenlose große Künstler ruft nicht eine weichliche Rührung in uns hervor, sondern eine erhebende Erschütterung unseres psychischen Lebens, da wir in dem Unterliegenden, in dem Sterbenden

noch den strebenden, kämpfenden, überwindenden Streiter erkennen. Es treten in Körper und Seele zwei für den Künstler bereits gleichwertiger gewordene Größen einander gegenüber, nicht mehr nur Herr und nur Diener, wie wir es früher zu Beginn unserer Untersuchung für die christliche Kunst als charakteristisch zu bezeichnen hatten. Darin liegt die ungeheure kunstgeschichtliche Wichtigkeit dieses Werkes überhaupt und für Deutschland insbesondere. Der griechischen Antike gegenüber ging aber der nordische Meister noch immer den umgekehrten Weg. Denn die Mimik des Gesichtes interessierte ihn mehr als die Mimik des Körpers.

Bamberg (ca. 1250).

In dieser Zeit entstehen auch die ersten großen Aktfiguren Adams und Evas in Stein. Die besten unter den deutschen befinden sich in Bamberg. Scheiden wir die kunstgeschichtliche Frage, inwieweit hierher französisches Schulgut allgemeinen Charakters verschlagen ist, aus, so haben wir zunächst das unsichere Stehen der Figur zu bemängeln und die gute Proportionalität und Silhouettierung in der Gesamtanlage anzuerkennen. Der Biograph der Bamberger Skulpturen, Weese, bemerkt hierzu: „Noch sind jene Skulpturen zu besprechen, für die es Vorbilder in der französischen Plastik nicht gibt. In erster Reihe sind hier die Figuren von Adam und Eva zu behandeln. Sie bedeuten eine künstlerische Tat, die unserem Meister hoch angerechnet sei. In der Geschichte der antiken und modernen Plastik wird mit Recht jener Moment gefeiert, in welchem die Kunst es unternimmt, den Körper in seiner Nacktheit darzustellen. Dieser Schritt verheißt stets eine zukunftsvolle Entwickelung, denn er geht von der Grundbedingung eines gesunden Wirklichkeitssinnes aus. Eine statuarische Kunst, die nicht den unverhüllten Körper als das vornehmste Objekt ihres Studiums und ihrer Darstellung betrachtet,

kann keine vollkommenen Schöpfungen hervorbringen. Der Ansatz dazu ist hier in den Figuren Adams und Evas gemacht worden. Vorbilder wird es zu diesen Größenverhältnissen kaum irgendwo gegeben haben, jedenfalls nicht in Rheims, denn hier erscheint das erste Menschenpaar nach den Vorschriften des kirchlichen Schauspieles bekleidet, und Eva ist nur an dem kleinen Drachen, den sie in der Hand trägt, kenntlich.

Es scheint also, daß zum ersten Male in Bamberg ein nackter Körper in statuarischem Sinn dargestellt. Die Kühnheit des Versuchs muß allerdings für mancherlei Mängel entschädigen. Es sind hagere, schlank gewachsene Menschen von dürftigen Formen, die in ihren gestreckten Proportionen deutlich das gotische Körperideal wiedergeben. In ihnen sehen wir die magere Stütze für all' den Kleiderwust und Faltenschwall unverhüllt vor uns stehen, mit dem der gotische Künstler seine Statuen ausstattete. Wie wenig Wert er auf den Körper selbst legte, der die Grundlage eines jeden statuarischen Gebildes ausmacht, das zeigen diese beiden Akte. Die schwach entwickelte Muskulatur, die knapp über die Glieder ausgespannte Haut, und die darunter deutlich abgezeichneten Rippen des Torax lassen wohl auf ein Modellstudium schließen, das sich aber sicher nur auf die allgemeinsten Beobachtungen erstreckt haben wird. Nirgends ist außer der scharfen Abgrenzung des großen Brustmuskels ein Muskel in seinem Verlauf, in Ansatz und Endigung klar erkannt und wiedergegeben, überall nur eine schematische, oberflächliche Charakteristik, die mehr die Konturen als die Formen selbst ins Auge faßt. Am besten wird dies daraus zu erkennen sein, daß der weibliche Akt von dem männlichen sich kaum anders, als durch die übrigens auffallend kleinen Brüste und die Einziehung des Rumpfes oberhalb der Hüfte unterscheidet, da die Badewedel die Geschlechtsteile bedecken. Die Kraft und Straffheit des Mannes im Gegensatz zu den weicheren

und runden Formen des Weibes zu kennzeichnen, hat der Bildhauer nicht einmal den Versuch gemacht, so daß der Schluß berechtigt erscheint, beide Figuren seien nach einem und demselben Modell gearbeitet. Beide Körper haben denselben flachen Brustkorb, die enge Bildung der Lenden, die schlaffe Bauchmuskulatur und die gerade Beckenlinie. Arme und Beine sind durch spitze Gelenke auffällig, ebenso durch die scharfe Kante des Schienbeines. In der Stellung gleichen sie sich vollkommen. Auf dem linken Beine stehend, haben sie das rechte entlastet und leicht daneben gesetzt. Durch die Stellung ist eigentlich ein Sinkenlassen der linken Hüfte bedingt, aber nur an der Eva durchgeführt. Nirgends ist dagegen eine Spannung oder Anstrengung angedeutet. Der Künstler hat den elementarsten Fall der Ruhestellung gewählt.

Die Arbeit charakterisiert sich in jedem Betracht als ein erster Versuch.

Für die Würdigung des Meisters aber und des plastischen Stiles dieser Periode überhaupt, sind diese nackten Statuen von außerordentlicher Bedeutung. Es zeigt sich, in welch' nahem Verhältnis dies Zeitalter bereits zur Natur stand. Denn nicht bloß die toten Stoffe, nicht nur alles Vegetabilische wird offenen Auges studiert und wiedergegeben, selbst der nackte Körper wird, wenn auch mit ungeübtem Auge, so doch mit dem redlichen Bemühen, der Wirklichkeit gerecht zu werden, betrachtet.

Die leitenden Grundgedanken, denen diese Künstler Form verliehen, sind beschlossen in dem vorwärtstreibenden Sollen dieser gährenden „kaiserlosen" Zeit, in der die Städte zuerst zu selbständiger Macht gelangten und die Waldenser für ihren Glauben gegen Rom ihr Blut vergossen. Dem mittelalterlichen Menschen war endlich ein Schatten von jenem Selbstbewußtsein wiedergekommen, das die klassische Zeit der Antike in so blendender Schönheit besessen, und welches das transzendente Christentum gänzlich zerbrochen hatte.

Italien.

Als ältester Nacktkünstler von Bedeutung muß in Italien Nicolo Pisano († ca. 1280) gelten. Der alte bei den Florentinern bereits in der Zeitder Etrusker und Römer entwickelte Formgedanke bricht sich zuerst in Nicolo Pisanos Nacktwerken Bahn. Und darin beruht weit mehr als in allen seinen anderen Meißelarbeiten seine kunsthistorische Bedeutung, denn die Bildhauerkunst kann erst dann zur Entwicklung gelangen, wenn die Form als solche zur künstlerischen Erkenntnis kommt und dies geschieht wiederum nur, wenn der unbekleidete Körper seinen reinen Formelementen nach des Künstlers Phantasie erfüllt. Es war auch an sich ein gesunder Gedanke, daß Nicolo Pisano die Antike zum Vorbilde nahm, denn er fand hier jene klare Teilung, jene Anordnung der Massen, der Flächen, die seine bildhauerische Vorstellungskraft sah, ahnte, der er aber niemals vor der Vielgestaltigkeit der Natur Herr geworden wäre. Der italienischen Kunst war eben im Gegensatz zur nordischen von vornherein um das im engeren Sinne des Wortes künstlerische Problem zu tun, als um eine Interpretation von Gefühlen, Gedanken, die im letzten Grunde die nordischen Bildner des jüngsten Gerichts, zu den Nacktwerken begeistert hatten. Und nichts beweist enger die innere Beziehung der damaligen Italiener zu ihren Vorfahren, als dies klar erkannte Wollen Nicolo Pisanos. Aber so sicher der Meister seine künstlerische Richtung als Bildhauer wahrgenommen hatte, so isoliert stand sein Wollen innerhalb der damaligen Weltanschauung und mußte deshalb wieder absterben. Es ist aber als eine erste Aeußerung der plastischen Begabung der Florentiner einzuschätzen, die schließlich zu Michelangelos Medicäergräbern geführt hat.

Nicolo Pisano besitzt also unstreitig eine im Mittelalter einzig dastehende Kenntnis der Antike. Aus dieser heraus gab er seiner

Plastik eine allgemeine Harmonie der Formen, eine Sicherheit der Anlage und eine Durchführung, die ganz auffallend ist; aber bei einigem Zusehen bemerkt man an der sehr allgemeinen Glätte des Vortrages, daß der Künstler die Eselsbrücke, die ihm die klassischen Reste geboten hatten, nur freudig und geschickt, aber nicht schöpferisch zu benutzen befähigt war. Sein Streben, der Natur selbst neue Werte abzuringen, wie es der Norden tat, steht weit unter dem der Franzosen und Deutschen des dreizehnten Jahrhunderts. Nicolo Pisano bildete den nackten Menschen nicht aus dem künstlerischen Ich-Gefühl heraus, und deshalb konnten seine Arbeiten auch nicht fruchtbringend werden. Sein Sohn Giovanni verläßt bereits Nicolos Standpunkt, trotz zweier auch von diesem in antikisierendem Stile gemeißelten Nacktfiguren, Giovanni verharrt einseitig als Schilderer des Seelenlebens. Deshalb kommt sein Wirken für unser Thema nicht in Betracht.

Das vierzehnte Jahrhundert hat wohl am wenigsten zur direkten Ausbildung der Nacktkunst beigesteuert. Diese Epoche, die der Mystiker, war dermaßen mit Fragen, die das Seelenleben betrafen, belastet, war so intensiv beschäftigt vor allem diese in eine künstlerische Form zu fassen, daß zu einem Voranschreiten auf dem Pfade, der zu einer realistischen Behandlung der Nacktkunst führte, nur ein geringer Antrieb vorhanden sein konnte. Immerhin bot auch dies Saekulum einige Gaben. Giottos eindringliche und schlichte Wiedergabe der Natur lebte sich aus in Gemälden, die bereits eine Welt für sich, nicht nur eine Raumdekoration sein sollten. Sie dringt in die Skulptur ein, wenngleich die Einwirkung sich zunächst nur auf die Anwendung des flachen Reliefs beschränkt.

A. Pisano († ca. 1349).

Andrea Pisano, ein Schüler des Giovanni Pisano, vollendet, was Giotto in dieser Hinsicht angedeutet. Seine wenigen Nackt-

bilder besitzen in ihrer gesamten Anlage die Vorzüge, die alle seine Arbeiten erkennen lassen: das Verständnis für die maßgebenden Bewegungsmotive. Ein Eigenleben als Nacktkunstwerke besitzen sie jedoch ebensowenig wie die seines Vorbildes Giotto. Neben Giotto darf Maitani genannt werden.

Maitani.

Maitani (1310—1330 in Orvieto) und seine Schüler gehen weit ausgesprochener selbst erkannten Zielen nach. Sie arbeiten natürlicherweise nach einem gewissen zeitgenössischen Typus des homo sapiens, aber Körperteile wie etwa die Extremitäten, besonders die Unterschenkel, auch einzelne Partieen am Oberkörper, am Bauch, an den Aufrichtermuskeln, im Rücken beweisen, daß sie Aktstudien gemacht haben; nicht minder läßt dies die Gesamterscheinung der Figuren nach Bewegungsmotiven, nach der Behandlungsweise der geschmeidigen Oberfläche der Haut der Haltung entsprechend ersehen; ja, es ist sogar bereits die für Sienas Kunst so charakteristische weiche Anmut erkennbar. Die Lebensfreudigkeit war nach vierzehnhundert Jahren in einem solch' starken Maße erwacht, daß sie den transzendenten Ideen ernstlich den Kampf anzusagen begann.

II.

Die Frührenaissance.

Das Müssen der künstlerischen Epoche, die wir als das Quattrocento bezeichnen, beruhte auf dem Kampfe der Künstler um den Menschen, wie er auf der Erde lebt, wie er hier fühlt, was er hier erhofft, was er hier erstrebt. Die unmittelbare Einwirkung der antiken Kunst besteht wesentlich in äußerlichen Momenten; die mittelbare, die wichtigste haben wir vornehmlich als starken Ansporn aufzufassen. Das Neue, was ihre Plastik bringt, ist der Zustand, sagt einmal zutreffend Rodin. Das plastische Kunstwerk der Renaissance will nichts Absolutes mehr sein, es drückt Schmerz, Freude oder Charakter einer bestimmten Persönlichkeit aus.

Zwei Meister stehen vor allen anderen an der Wende dieser Zeiten diesseits und jenseits der Alpen als Bestimmende für die Nacktkunst da. Und zwar jetzt nicht Bildhauer, sondern Maler! Denn diese Jahre mußten immer stärker darauf ausgehen, das ganze reiche Leben, das zutage drängte, vollinhaltlich in den farbigen Wiederschein des Lebens hinaufzuführen, künstlerisch darzustellen. Dazu dient aber vornehmlich die Malerei; denn sie gestattet, selbst den zartesten Regungen des Seelenlebens nachzugehen und sie zu schildern.

In Italien bahnte der Nacktmalerei die Wege Masaccio, in den germanischen Niederlanden nahmen in gemeinsamer Arbeit die Gebrüder van Eyck diese Stelle ein. Mit diesen Künstlern beginnt für den Süden wie für den Norden eine ausgesprochen individualistische, persönliche Stellung der Künstler zur Kunst. Der mittelalterliche

internationale Zusammenhang auf dem Gebiete der Kunst verschwindet. Auf seinen Platz tritt in weit stärkerem Maße als bisher die einzelne Persönlichkeit (die Schule). Erst am Schlusse der Renaissance ändert sich wieder das Bild, denn Italien wird dann für eine Zeitlang „international".

Masaccio († 1428).

Masaccios Werke stehen für uns voran. Sein Fresko in der Brancacci-Kapelle des Carmine zu Florenz „Adam und Eva während des Sündenfalles" schildert die beiden Menschen ihren wesentlichen Momenten nach noch im alten Sinne, als nackte Statisten der Seele — seine Malerei, die „Austreibung" bietet die ersten Akte moderner Menschen, nach Körper wie Seele! Masaccio sieht die Form oder besser die Erscheinung und die Bewegung des Menschen nicht unähnlich den großen Bildnern des dreizehnten Jahrhunderts in Rheims und Freiberg. Er geht überall nur der maßgebenden, großzügigen Linie nach, er nimmt nur die für die Schilderung am schärfsten charakteristischen Einzelheiten wahr, aber mit genialem Blick erschaut er das Endziel, und weiß es mit der intuitiven Kraft des Genies gefühlsmäßig zu erfassen, in eine machtvoll überzeugende künstlerische Form zu übersetzen. Der große Maler zwingt uns durch eine ungewöhnlich zusammendrängende Formbildung, durch eine unantastbar sichere Beschränkung bei der Ausarbeitnng eine Form-Vorstellung auf, die uns das tatsächlich im Oberflächenrealismus fehlende zu ergänzen zwingt, es zu sehen, ohne es wahrzunehmen. Der große Florentiner hat halb wider Willen Anforderungen genügt, die Lessing im Laokoon aufstellt: „Dasjenige nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen

glauben". In Masaccios Malereien erleben wir uns selbst. Wir fühlen den Einklang unserer selbst mit den von dem Künstler geschaffenen Menschen, die in unsere Vorstellungswelt eindringen, sich mit uns, uns mit ihnen verbinden.

Masaccio schildert die ersten Erdenbewohner in tiefer persönlicher Scham über eine von ihnen begangene und von ihnen persönlich in ihren Folgen zu tragende Handlung. Es sind seelisch zerbrochene Menschen, die ihre Blöße als verletzende unsittliche Nacktheit auch wirklich empfinden. Der Mann schämt sich seiner Tat als eines Charakterfehlers. Er will nicht sehen, was er getan hat. Er schreitet mit großem Schritt voran, denkt nur an sein Tun, wehrt sich instinktiv mit körperlicher Kraft gegen die Strafe, als von der menschlichen sich selbst entschuldigenden Schwäche zu hart empfunden. Die Frau schämt sich, als Weib, der körperlichen Handlung. Sie erkennt ihre geschlechtlichen Eigenheiten, und ist sich der allgemeinen Folgen so wenig bewußt, daß sie nur neugierig-ängstlich sich umschaut. Der Mann geht festen Schrittes in Beschämung und Zorn dem Verhängnis entgegen, das Weib schleicht voll Furcht nur vor dem Augenblick der Vergeltung davon. Zwei schlichte Typen von Mann und Weib, deren Körper nicht nur nackt sind, sondern die auch nach Bekleidung verlangen.

Die alte und neue Kunst kannte bis dahin diese Art der Darstellung nicht. Hier zerbricht das Christentum mit seiner Moral noch einmal die naive Verbindung von Körper und Seele, auf einer der höchsten Stufen der modernen Kunst.

Von Wichtigkeit für die ganze Erfassung des Vorwurfes ist in formaler Hinsicht die Technik. Die Werke Masaccios sind in echter Wassermalerei auf die Wand gemalt. Die Eigenart des Freskos verlangt auf dem noch nassen Kalk gleich fertig zu malen, und zwar nahezu ohne die Möglichkeit, Korrektur anzubringen. Es zwingt

zudem den Betrachter, die Malerei aus einem Abstande zu beschauen, der groß genug ist, das ganze Bild mit einem Blick zu umfassen. In dieser Entfernung muß aber eine sorgsamere Modellierung des Fleisches, die zarte Ueberpolsterung des Muskel- und Knochensystems aufgegeben werden. Die detaillierte Durchmodellierung der Formen wird auch nicht vermißt, denn nur die breiten bestimmenden Linien und Flächen gelangen zu starker Wirksamkeit. Allerdings will ich hiermit nicht gesagt haben, daß die Technik der Freskomalerei die Fernanschauung hervorgerufen hat. Der Maler hatte nur mit bestimmten Eigentümlichkeiten der gewählten Technik zu rechnen und demzufolge nichts anzustreben, was diese zu bieten nicht im Stande ist oder, um streng der historischen Gerechtigkeit nachzukommen, was er, Masaccio nicht in der Lage war, aus ihr herauszuholen. Denn einiges mehr an zarter Ausformung, als er gab, kann die Technik leisten. Es lag ihm und seiner Zeit zunächst daran die großen maßgebenden Lebenszusammenhänge in der nackten Gestalt zu geben, und diese Intentionen fanden im Fresko entschieden unmittelbar eine gewisse Förderung. Masaccios realistische Auffassung der unbekleideten menschlichen Gestalt äußert sich stärker, vielleicht unbehinderter in Figuren gewöhnlicheren Schlages, wie etwa in den Täuflingen auf dem Gemälde von der Taufe Petri im Carmine zu Florenz, von denen besonders der eine stehende junge Mann, den die Kühle der Luft recht unangenehm anweht, berühmt war.

Ganz anders schafft und denkt der Norden. Die Gebrüder van Eyck malten ebenfalls, allerdings in der neuen sogenannten Oelmalerei zwei nackte Menschen, Adam und Eva nach dem Sündenfall, vor der Austreibung.

Gebrüder van Eyck († 1426, † 1440).

Die Meister knüpfen als Realisten in einer Hinsicht an die Tendenzen wieder an, denen wir bei dem Meister des Christus in

Naumburg begegnet sind. Sie sind nur weiter vorgeschritten auf dem Gebiete des Oberflächenrealismus, und entsprechen in dieser Richtung ihrer künstlerischen Tätigkeit den Grundströmungen im Sein ihres Volkes. Wenn in Italien geistige, vorwiegend literarische und politische Kämpfe tobten, die das Geistesleben und die Prachtliebe wachriefen und verfeinerten, so wandten sich diesseits der Alpen, besonders in den germanischen Ländern, die Geisteskräfte vorwiegend dem praktischen Leben zu. Ist doch das fünfzehnte Jahrhundert gerade im Norden Europas eine Periode der Erfindungen, wie sie den Menschen nur selten beschieden war. Hier herrscht zudem eine im Grunde bürgerliche Gesinnung, die dem gegenwärtigen Dasein überall abringen will, was nur zu erreichen ist, und auch mit sicherem Gefühl sich vor der seelischen Verstiegenheit des vorangegangenen Jahrhunderts sicher stellt. Allem romantischen Wollen und Wünschen, das dem mit dem Altertum ein wenig kokettierenden Italien nicht ganz fern lag, sind diese Männer des fünfzehnten Saekulums diesseits der Alpen gänzlich abhold. Ebenso ihre Kunst. Wie der Bürger in sorgsamer fleißiger Arbeit die tägliche Existenz zu beschicken hatte, der Künstler als ein schlichter Handwerker sein Brot erwarb, so waren auch die Empfindungen, die mit künstlerischer Tendenz den Objekten sich zuwandten, beschaffen. Dazu kamen die besonderen technischen Bedingungen im Norden. In Italien herrschte die Wandmalerei. Sie bedingte, wie bemerkt, schnelle Arbeit und einen Ueberblick über eine große Bildfläche, eine Entfernung von dieser, die eine eingehende Einzelbetrachtung verwehrte.

Bei der Nacktkunst der van Eycks und der ihrer Mitstrebenden und ihrer Nachfolger muß ebenfalls die Technik in Betracht gezogen werden. Die berühmten Brüder, bedeutende Praktiker, Chemiker, hatten ein neues mit Wasser bis zu jedem Grade verdünnbares Malmittel erfunden, das wenig einschlug, also eine Ausmodellierung

tatsächlich gestattete. Es lag bei den für gewöhnlich kleinen, nie über die Größe eines Menschen hinausgehenden Holztafeln nahe, daß die neue Technik etwas überspannt, daß die Feinmalerei betont wurde. Um so eher als die Miniaturmalerei unzweifelhaft die Lehrerin dieser neuen großen Tafelmalerei gewesen ist. Wenn das gleichzeitige italienische Fresko ein schnelles resolutes Arbeiten, eine Beurteilung des Nackten aus der Ferne verlangte, so die damalige Tafelmalerei umgekehrt, ein peinliches Vollenden, eine Betrachtung aus der Nähe.

Diese allgemeinen wie besonderen Zweckrichtungen spielen sich in den beiden Aktfiguren der van Eycks, in dem Adam und der Eva des Genter Altares wieder. Die Meister standen diesen nackten Menschen äußerlich keinen höheren Wert zu als etwa einem Baumstamm. Wie sie hier die Rinde und die Flechten sorgsam nachmalten, so dort die Farbe der Haut, die Fältchen und Härchen. Wir bemerken einen Oberflächenrealismus, wie er in der Malerei Nackt-darstellungen gegenüber niemals wieder ausgeübt worden ist; denn zu keiner Zeit hat jemals wieder diese zu gleicher Zeit handwerkliche wie künstlerische Anschauung in doppeltem Wortsinne geherrscht. Wir lernen eine Eroberung der äußeren Erscheinung des unbekleideten Individuums kennen, die auch nur einmal zu machen nötig war. So glänzend diese Leistung vom technisch-malerischen Standpunkt aus zu bewerten ist, so wenig befriedigt sie von einer höheren Warte aus. Sie differenziert die Formwerte derartig wenig, daß man diesmal wirklich den Pinsel in der Hand des Künstlers der Platte in der photographischen Kamera gleichzustellen sich veranlaßt fühlt. So darf man in der Tat im Hinblick auf die Ausmalung des Einzelnen sagen; denn kein Härchen am Körper wurde vergessen, auch nicht der Gegensatz der Hautfärbung des für gewöhnlich bekleideten und deshalb sehr hell gefärbten Körpers und der von der Sonne ver-

brannten Hände. Das Hautleben ist gar nicht berücksichtigt. Wenn man die Körper auf die anatomische Korrektheit untersucht, so werden manche Fehler sichtbar. Die eigenartige Haltung der Eva auf dem Eyckschen Bilde geht allerdings auf die Mode der damaligen Zeit zurück. Das brettharte Schnürleib begünstigte eine Wuchsform mit rundem Rücken, hängenden Schultern, Schnürtaille, Engbrüstigkeit und eine Haltung, die den Unterleib vordrängte. Durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert und noch durch die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts trägt die Darstellung des weiblichen Aktes dieser Kleidertracht Rechnung. Wie leicht die Mode auch bereits damals selbst scharfsichtige Künstler irreführen konnte, beweist die Tatsache, daß auf dem van Eyckschen Bilde der Nabel der Eva um fast eine Handbreit zu hoch sitzt.

Die Maler gingen hinsichtlich der Aufstellung der Gestalten insofern konsequent vor, als sie wohl bedachten, daß der Beschauer die Figuren von unten betrachten müsse. Um überdies die Illusion für jenen noch mehr zu steigern, ihm vorzutäuschen, er sähe wirkliche Menschen vor sich, lassen die Maler Adam den einen Fuß so weit vorstellen, daß man die Sohle sehen muß, der andere Fuß überschneidet der Rand der Nische. Diese Verkürzungen haben die Künstler richtig wiedergegeben, aber die ganze Gestalt nicht entsprechend durchkonstruiert; ebensowenig verfolgten sie die verschiedene Stellung der Beine Adams in die Konsequenzen hinein. Das besondere psysische Moment gelangt zu einer so geringfügigen, eigentlich nur passiv automatischen Affektgebärdung, daß von einer Seelenschilderung kaum die Rede sein darf. Unsere Beurteilung der Fähigkeiten Jan van Eycks würde sehr wesentlich zu seinen Gunsten erweitert werden, wenn wir die in einer Beschreibung erhaltene Badestube noch besäßen. Er hatte ein Frauenbad mit all den Feinheiten seiner theoretischen und praktischen Erfahrung gemalt. Die bewegten

Figuren, das Licht in einem geschlossenen Raum boten natürlich viel reichere Aufgaben, jedenfalls haben wir in allem eine große Kühnheit des Malers zu erkennen. Wir müssen uns allerdings heute mit der einfachen, aber wichtigen Tatsache begnügen, daß der Künstler auch vielgestalteteren Aufgaben aus der Nacktkunst nicht aus dem Wege ging.

* * *

Die kunsthistorische Stellung dieser Nacktmalereien der van Eycks beruht in der phrasen- aber auch temperamentlosen Schilderung unbekleideter Menschen, in der Tatsache, daß zum ersten Male Aktdarstellungen mit der klar erkannten Absicht, den menschlichen Körper als jeder Aufmerksamkeit würdig zu malen. Und gerade in der Gleichstellung des Körperlebens mit dem Seelenleben äußert sich diese der alten, bisher verfolgten mittelalterlichen Tendenz grundstürzend gegenüberstehende künstlerische Gefühlsrichtung und Handlung. Mit dieser Gleichschätzung erwachte die moderne Aktmalerei des Nordens wie in den von denselben Grundgedanken bewegten, aber weit künstlerischer gesehenen Werken des Masaccio für Italien, für die romanische Welt. Dieser fällt auch zunächst die Aufgabe zu, die Nacktdarstellung den bildenden Künsten zu erobern.

Es ist eine kulturgeschichtliche Tatsache von einer seltenen Wichtigkeit und Ueberzeugungskraft in künstlerischen Fragen allgemeiner Art, daß gerade unter den Augen des Oberhauptes der christlichen Kirche jene antike innige Verbindung des seelischen Lebens mit der Schönheit und Kraft des körperlichen wiederherzustellen versucht wird. Man fühlt sich in der Tat veranlaßt in einem anderen als dem gebräuchlichen Sinne zu sagen, was Gott vereinigt, soll der Mensch nicht scheiden. Es spricht aber auch für die ethische künstlerische Bildung, für das aller Abgelebtheit fremde Sollen dieser

anderthalb Jahrhunderte, von etwa 1400 bis etwa 1550, daß jedermann in reiner Freude an diesem Schaffen teilnahm, mit Ausnahme jener kurzen Jahre, in denen unter Savonarola die mittelalterliche Anschauung von dem „Gefäß der Sünde" wiederaufflackerte.

* * *

Italien.

Um dem italienischen Quattrocento völlig gerecht werden zu können, sei in das ausgehende Trecento kurz zurückgegriffen. Denn wer Masaccios Stellung innerhalb der allgemeinen künstlerischen Richtung, die für uns hier stets auch eine „kulturhistorische" ist, ganz erfassen will, muß gleichfalls einen Blick auf seinen größten Rivalen, auf Quercia werfen.

Quercia (ca. 1371—1438).

In dieses Bildners Menschen scheint Michelangelo vorweg genommen zu sein, so übermenschlich gewaltig wahr schaut er die nackte Menschenherrlichkeit, so leidenschaftlich aktiv läßt er seine Geschöpfe sich betätigen. Wie heftig gewaltsam stößt der Engel den Adam hinaus, wie stemmt sich dieser breitbeinig gegen die Erde, erhebt er in kaum gebändigter Abwehr die Arme, fast bereit dreinzuschlagen; hastig, voller Angst, so daß die Hände die gesuchten Stellen des Körpers in ihrer Aufgeregtheit nicht einmal finden, schreitet Eva voran. Welch' vollblühende Menschen in monumentaler Nacktheit! Aber auch hier nur die große Anlage; allerdings macht sich in diesem Falle auch etwas das Material geltend. Der Marmor, den das Licht wie ein feiner Schleier umspielt, in ihn leicht eindringt, verlangt große Flächen und eine gewisse Massigkeit. Ganz anders die Bronze, in der auch edelste Werke um diese Scheidestunde vom Mittelalter zur Renaissance geschaffen wurden.

Ghiberti (1378—1455).

Ghibertis Paradiesespforte am Baptisterium zu Florenz läßt uns in der ersten Tafel auf der die Erschaffung des Menschen dargestellt ist, eine genaue Parallele mit den eben erwähnten Arbeiten ziehen, denn auch hier ist eine Austreibung aus dem Paradiese dargestellt. Die Bronze, ein hartes Material, begünstigt die scharfe Ausformung, die Linie betont demzufolge die Kontur, die Silhouette doppelt, da sie dunkel gefärbt ist und deshalb die Innenpartien weniger sichtbar werden. Die Zähigkeit des Materiales steigert die Möglichkeit starke Bewegungen zu wählen. Ghiberti hat alle Vorzüge seiner Technik auszuschöpfen verstanden, aber er ist in seiner Nacktkunst auch der Gefahr nicht entgangen, der technischen Fertigkeit zu viel Aufmerksamkeit zuzuwenden. Zudem hatte ihn, der im Grunde weit mehr Gotiker als Masaccio und Quercia war, die Eleganz der antiken Linie gepackt. Ein feiner Kunstkenner, hatte die antike Plastik seinen Geschmack, man möchte sagen, mehr als Mensch denn als Künstler veredelt. Es ist sicherlich kein Zufall, daß in diesem Ghibertischen Werke, das auch aus dem Vorwurfe, Verstoßung aus dem Paradiese genommen ist, das Weib im Vordergrunde steht. Ghiberti ist der einzige Künstler in dieser Zeit, der die sinnliche Schönheit der allgemeinen Erscheinung des nackten Menschen empfand, und genoß. Er weidete sein Auge an den undulierenden Linien des weichen in voller Jugendfrische prangenden Frauenleibes, er schaute voller Entzücken auf die elastischen, schlanken Glieder, auf die schimmernde zarte Haut — und das alles bildete er mit leichter, geschickter, aber auch oberflächlich modellierender Hand. Um alle Schönheiten dieses Motivs zu erschöpfen, läßt er dieses junge Weib eine Haltung annehmen, die die Formenschönheit des biegsamen feingliedrigen Körpers völlig zur Geltung kommen läßt. Gewiß hat

Ghiberti hier die erste „Pose“ in der modernen Kunst modelliert, aber er ist auch der erste, der den nackten Menschenleib um seiner besonderen Vorzüge halber, eben um dieser nackten Gliederpracht willen modellierte. Und damit ist er in diesem Hinblick weit über die sonst ihm außerordentlich überlegenen Masaccio und Quercia hinausgegangen, hat er die moderne Auffassung, den Inhalt des Kunstwerkes nur in dem erlebbaren Leben, nicht außerhalb des Kunstwerkes in irgend einer Idee zu suchen, als erster vorgeahnt, vorgefühlt. Aus diesem Gesichtspunkte heraus betreten wir mit Ghiberti den Boden der Neuzeit. Von einer anatomischen Erkenntnis des Körpers ist keine Rede und konnte es nicht sein, da selbst die wissenschaftliche Anatomie noch in den Kinderschuhen steckte.

Was hier begonnen war, wurde mit aller Energie und durch viele neue Gesichtspunkte bereichert von Donatello fortgesetzt und erweitert. Seine Nacktkunst, die unbeholfen und fehlerhaft beginnt, sich zur Vollendung in der Darstellung steigert, zu verfolgen, gestattet tiefe Blicke in die Entwicklung der Nacktdarstellung zu tun. Des Meisters hölzerner Christus am Kreuz in Sta. Croce ist zwar anatomisch richtiger als der Brunelleschis in Sta. Maria Novella, aber er leidet trotzdem an starken Mängeln, die dem so guten Beobachter der Natur hätten kaum entgehen sollen. Zunächst hätte der Heiland, der tot gedacht ist, nicht mit noch fast vollgeatmeter Lunge dargestellt werden dürfen, dann ist die Muskulatur nur sehr allgemein angedeutet, weder die Sägemuskeln, noch der große Brust- und Deltamuskel sind in Ansatz- und Endpunkten klar herausgearbeitet; andererseits sehen die geraden Bauchmuskeln wie aufgeblasen aus. Auch die Beine sind von — Holz. Vom rein künstlerischen Gesichtspunkte aus ermangeln die gruppierenden Vertikalen und Horizontalen der akzentuierenden Kraft. Der in Bronze ausgeführte Kruzifix in Padua zeigt alle Finessen der Nacktkunst des Meisters, der nicht umsonst

bis dahin (1443—1444) fast dreißig Jahre gearbeitet hatte. Die Anlage des Körpers ist der Situation angepaßt. Der Heiland, dessen magere Züge so echt, tief-menschlich gedacht von furchtbaren seelischen Leiden zeugen, ist verschieden. Der letzte Odem hat den Körper verlassen. Alle anatomischen Einzelheiten des Organismus sind mit großer Uebersichtlichkeit, bis auf die Schlagadern hin dargestellt, ohne jemals durch ein Zuviel Unruhe zu bringen. Allerdings überbetont der Künstler Einzelheiten in den Partien zwischen den Silhouetten, die Innenpartien, weil er die dunkle Bronze durch in das Licht heraustretende Partien beherrschen, den Blick durch Brechungen fangen wollte. Der Versuch ist jedoch nicht überall geglückt. Donatello läßt nämlich auch hier die beherrschenden Linien nach Höhe und Breite zu stark zurücktreten. Mit gutem Verständnis sind allerdings die schlanken wohlgerundeten Beine gebildet, und, wenngleich etwas gewaltsam, die Füße abwärts gestreckt — beides geschah in Berücksichtigung der Untensicht.

Der in Bronze gegossene David, der wohl Ende der zwanziger Jahre des Jahrhunderts entstanden ist, steht zwischen den beiden eben erwähnten Figuren des Kruzifixus. Die zweidimensionale, in klarer Silhouette en face aufgestellte Standfigur stützt sich auf das rechte Standbein; mit dem linken Fuß tritt der Knabe zurück und auf den Kopf des Goliath. Da David den linken Arm in die Hüfte stemmt, die Rechte mit dem langen Schwert senkt und das Haupt leicht nach rechts wendet, die linke Schulter hebt, die rechte senkt, so ist ein sehr feiner, gefälliger, trotzdem energischer Gegensatz im gesamten Aufbau und seiner Teile zueinander geschaffen. Donatello hat mit weichen Händen den reifenden Körper modelliert. Man fühlt, wie er mit den Fingern zart die Rundungen, den noch wenig durchgebildeten Muskeln, den dünnen Knochen gefolgt ist. Starke Einzelheiten, wie energische Einschnitte werden diesmal nicht verlangt,

deshalb auch nicht ein besonders bestimmtes Auseinanderhalten größerer Partien, andererseits fehlt das Zuviel an Detailarbeit.

Man nimmt im allgemeinen an, die Antike habe dies Kind aus der Taufe heben helfen. Ich sehe keinen rechten Grund dazu. Die antiken Künstler betonten auch in jugendlichen Körpern die Zweiseitigkeit, die markanten Linien stärker und modellierten weicher, verwischten die individuell charakteristischen Züge stärker. In Donatellos Arbeit machen sich aber gerade naturalistische Einzelheiten, wie in dem stark vortretenden, sich senkenden Bauch, in den dünnen Armen mit eckig abstehenden Ellenbogengelenken, im Ansatz des Halses usw. bemerkbar. Entweder hat Donatello einen Knaben jüdischer Abstammung, wofür auch Einzelheiten der Gesichtsbildung sprechen würden, oder einen florentinischen Jungen zum Modell genommen; der ganze antike Einfluß auf Donatellos Nacktkunst scheint trotz der Reliefs im Hofe des Medici-Riccardi-Palastes ziemlich gering zu sein. Man betrachte daraufhin den Tamburin schlagenden nackten Knaben im Berliner Museum. Ein Bub von der Straße, nur mit einem gewissen Typus versehen und ziemlich summarisch modelliert. Donatello ist auch darin der Renaissancekünstler im Gegensatz zur Antike, daß er die individuell-charakteristische Form des Antlitzes und den seelischen Ausdruck in diesem stark betonte.

Es ist von Bedeutung für die Weiterentwickelung der Nacktkunst, daß der nackte Davidknabe unter die Vorwürfe dieser Art end- und vollgültig eingereiht ist. Denn es spricht sich darin eine Vorliebe für die Erscheinung des nackten Menschen aus, die weil sie nicht unmittelbar aus dem Motiv hervorgeht, grundsätzlich viel schwerer wiegt, als Nacktbilder etwa Adam und Evas. Der Reichtum an ganz- und halbnackten Figuren in den Reliefs des Meisters beweist weiterhin die große Wichtigkeit, die er der Nacktkunst zusprach, den Ernst,

mit der er ihr oblag und auch die hohe künstlerische persönliche Freude, die er am Nackten besaß.

In diesem Zusammenhange sei schnell darauf hingedeutet, daß die Maler wie Bildhauer immer mehr die Körper am Hals, an den Beinen und Armen entblößten, um den Organismus der Figuren möglichst klar darzustellen.

A. Pollajuolo († 1498).

Bereits in dieser Zeit rief man theoretische Kenntnisse zu Hilfe. Antonio Pollajuolo soll nach dem alten Künstlerbiographen Vasari die Anatomie mit großem Eifer studiert haben, worauf ich noch eingehender zurückzukommen habe. Jedenfalls galt seine zehn Ellen hohe Verkörperung des heiligen Christophorus in San Miniato für die bestproportionierte Figur in Florenz, nach der andere Künstler, selbst der junge Michelangelo studierten. Doch beruht in diesen und anderen Malereien Pollajuolos nicht seine besondere Wichtigkeit für die Nacktkunst in Florenz, sondern darin, daß er das dramatische Leben, die Aktivität in die nackten Glieder strömen ließ. Vor allem sind in diesem Hinblick seine gestochenen Blätter hervorzuheben.

Leicht fließt die allerdings hart gezeichnete Linie, sie reißt mit fort, stark, fast zu stark ein- und ausgezogen leitet sie den Griffel von einem Bewegungsmotiv in das andere, Leben heischend bringt sie Leben, Beweglichkeit. Gleichzeitig unterscheiden die linearen Merkmale die Dinge schärfer voneinander. Die Formen verleihen aber den Dingen zunächst einmal und vorab die Grenzen. Die Vertrautheit mit ihnen ist für die Menschendarstellung wichtiger als jener Oberflächenrealismus, von dem bereits mehrfach die Rede war. Zudem bemerken wir bei allen Völkern, die noch stark mit den Anfangsgründen ihrer Kunst ringen, eine Vorliebe für die zeichnerische Schilderung, da dem Auffassen einer Gestalt als Summe konturlos

ineinander übergehender Farbenflächen größere Schwierigkeiten entgegenstehen. Die Farbe idealisiert, die Form charakterisiert. Auch verleiht die Griffelkunst Muße und Möglichkeit bestimmenden Einzelheiten eingehender nachzugehen. Denn alle Graphik vereinfacht; sie schaltet alle mehr unwesentlichen Züge zu Gunsten derer aus, die in der künstlerischen Darstellung besonders stark sichtbar werden sollen. Sie überläßt das Zusammenarbeiten, das Zusammensehen der nachschaffenden Phantasie des Beschauers. Dadurch erweiterte, wie bemerkt, Pollajuolo den Anschauungskreis der italienischen Künstler. Gleichzeitig unterstützte das Naturstudium seine Arbeiten; denn der Meister hat unstreitig und vor allem die Muskulatur des Körpers, und zwar am Seziertisch studiert. Seiner künstlerischen Persönlichkeit „lagen" die lebhaft bewegten Körperdarstellungen und seine Kenntnis der Muskelzüge unterstützte diese künstlerischen Absichten. So rief das eine das andere hervor und unterstützen beide einander.

Antonio Pollajuolo zieht in seiner Malerei „Marter des St. Sebastian" als Maler alle Folgerungen aus seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeiten. Er stellt mit anatomischer Sicherheit den Körper zusammen, er kennt dessen Mechanik, er biegt und beugt ihn in einfachen Stellungen, er verkürzt gut — aber die Figuren bleiben flach, trotz einiger Versuche Schatten zu stärkerer Modellierung zu verwenden. Der nackte Mensch ist dem Meister auch zu sehr Studienobjekt, zu wenig innerlich erlebt.

Die Italiener sind die ersten gewesen, die die Anatomie wieder ernsthaft betrieben haben, da den Medizinern — die Maler waren bei den medici e speciali eingeschrieben — die Leichen aller Hingerichteten, Selbstmörder und Totgefundenen zur Sezierung überlassen wurden. Die Künstler werden auch an Sektionen teilgenommen haben. Dadurch wurde ihnen nicht nur die innere Struktur des Körpers genauer bekannt, sondern auch der Wert des äußeren Linea-

mentes. Sie konnten besser dem Gesetze organischer Gestaltungen, das Goethe als die Wechselwirkung der Teile bezeichnet hat, folgen. Das Gerüst von wagerechten und senkrechten Linien, die zentralisierenden Punkte wurden damit zugleich ihrem besonderen künstlerischen Wert nach erkannt. Man mußte wahrnehmen, daß alle Einzelzüge in einem bestimmten Verhältnisse der Ueber- und Unterordnung zueinander stehen, überall ein wohl abgewogener Gleichgewichtszustand sichtbar wurde. Weit mehr als an der Leiche studierten die Künstler natürlich an dem und nach dem lebenden Modell. Und zwar in Florenz vorzugsweise nach dem männlichen, da dieses weit ungehinderter als das weibliche dem Auge gestattet, unter die Haut zu sehen; denn das Skelett wie die Muskulatur treten viel schärfer heraus, abgesehen davon, daß der männliche Körper, als in allen organischen Einzelheiten feiner abgewogen, im abstrakten Sinne vollendeter ist als der weibliche. Die Frührenaissancekünstler unterstützten sich in ihrer Absicht, den Organismus des Körpers durch das Sehen möglichst genau kennen zu lernen dadurch, daß sie jugendliche, magere Modelle wählten. Erst das Cinquecento, das bereits auf einem großen Wissen basierte, ging zu starken, vollen Formen Erwachsener über. Die Summe alles Wissens zog man zunächst als Zeichner, bezw. als Griffelkünstler und als Plastiker. Obwohl ich glaube, daß selbst für den Plastiker in dieser so strenge zeichnenden Zeit die mit dem Stift festgehaltene Studie zwar nicht die Unterlage schlechthin, aber doch eine sehr belangreiche Unterstützung geboten hat.

Plastik und Malerei gehen im italienischen Quattrocento durchaus Hand in Hand. Sie beruhen auf der Einsicht, die Dürer in die Worte faßte: „Der alleredelste Sinn des Menschen ist das Sehen". Gerade dem Nackten gegenüber war diese Erkenntnis geboten.

Man wird in unserer Untersuchung die beiden bildenden Künste nur in der Weise zu trennen haben, wie ich es soeben bei der Er-

wähnung des Pollajuolo versucht habe, darzulegen. Der Bildhauerei gehört die Form, der Malerei ist die Zeichnung, die Linie, die Bewegung vorweg zuzuweisen. Natürlich schneiden sich oft genug die Kreise wie ein Blick auf die halbnackten Knaben an den Sängertribünen Donatellos und Andrea della Robbias dartun. Aber im allgemeinen wird der soeben erläuterte Satz zutreffen, ja selbst in diesem speziellen Fall, denn es handelt sich um Reliefs, die ihrem Wesen nach der Malerei näher stehen.

B. Rosselino (1409—1464).

Diejenige Statue, in der die bestimmenden Verhältnisse, die Linien und Formmassen am sorgsamsten abgewogen sind, an der Hand des Aktstudiums dargestellt erscheinen, dürfte der St. Sebastian von B. Rosselino sein, ohne daß deshalb der im engeren Sinne künstlerische Charakter dieser weichlich modellierten Figur besonders hoch eingeschätzt sein soll. Jedenfalls begegnet der Blick des Beschauers überall einem sehr sorgsam ausgemessenen Gerüst von Linien, klar betonten Fixationen, einem überraschenden Ebenmaß der einzelnen Teile zueinander und eine durchaus übersichtliche Unter- und Nebenordnung. Wir nehmen aber diese Qualitäten der Natur derartig stark wahr, daß uns die Freude an dem Werke etwas verkümmert wird. Die Wirkung ist gar zu bewußt, beabsichtigt; die Liebe zur schönen menschlichen Erscheinung streift bereits leicht an Koketterie. Jedenfalls wäre die italienische Plastik einer leeren „Idealkunst" anheimgefallen, wenn sie sich dieses Werk Meister Bernardos zum Vorbild genommen hätte.

Im Anschluß an diese Betrachtung der Großskulptur der florentinischen Nacktkunst sei kurz die Rolle der Kleinkunst in Bronze erwähnt, deren Werke vielfach wohl als eine Art Nippes für das vornehme Haus geformt wurden. Sie erweiterten den Kreis der Motive

durch die Verwendung genremäßiger Vorwürfe und bildeten durch die Möglichkeit der nahen Betrachtung das Auge der Kunstfreunde. Allem Anscheine nach bergen sich noch unter den als antik angesprochenen Kunstwerken dieser Art noch mancherlei Arbeiten aus dem Quattrocento. Besonders dürften Donatello, Bertoldo und Antonio Pollajuolo in Frage kommen. Offenbar hat die Antike vorbildlich gewirkt. „Der Vorrat an solchen Bronzestatuetten der Renaissance, die mit direkter Beziehung zu antiken Vorbildern entstanden sind, ist keineswegs ein kleiner; noch aus dem Ende des Quattrocento und aus dem Anfang des Cinquecento sind wohl an hundert verschiedene Figürchen erhalten, aber sie sind sehr zerstreut, sind in den Sammlungen zum Teil noch unter den Antiken versteckt und bisher fast unbeachtet geblieben" (Bode). An dieser Stelle sei an Arbeiten Antonio Pollajuolos und Bertoldos erinnert.

Antonio Pollajuolo erscheint auch in seinen kleinen Bronzestatuetten als ein Künstler, der nach starker Bewegung in seinen Figuren ringt. Er bringt natürlich-geschickte Kontrapostwirkungen, wirft einmal die Last des Körpers auf eine Seite herüber oder spannt die stehende Gestalt in einer starken Kraftäußerung an. Dieser sehr betonten Silhouettenwirkung arbeitet er durch eine überbetonte Innenbehandlung entgegen. Man beachte, wie er nicht nur eine große Fülle von wagerechten und vertikalen Linien den Oberkörper zerteilen will, die Beine durch die langen Muskelzüge der Beuger und Strecker zerlegt, sondern wie er die Muskelköpfe ungewöhnlich stark hervorhebt. Da diese dann in das Licht fallen müssen, so belebt er dadurch die dunkleren Innenpartien dieser Bronzewerke. Pollajuolos Nacktfiguren in Metall erhalten infolgedessen eine etwas unruhig wirkende „malerische" Oberfläche. Er berührt sich darin mit den Paduaner Bronzearbeiten Donatellos. Bertoldos Aktfigürchen sind einfacher ponderiert, ruhige zweidimensionale Standfiguren. Sie sind auch

weniger pointiert in der Ausmodellierung; allerdings glaube ich, daß alle diese Arbeiten ohne die Natur fertig gemacht sind. Man sieht ihnen zu sehr die Erfindung an, und sie entbehren, besonders für diese Periode der individuell-charakteristischen Eigenarten. Eines der reizvollsten Nacktbilder der italienischen Frührenaissance überhaupt ist Bertoldos Relief mit dem Kinderbacchanal, das neben der großen technischen Geschicklichkeit die starke Bildvorstellung des Meisters dartut.

Wenn diese beiden Künstler bei der sogenannten Charakterfigur noch stehen blieben, so ging man bald zu Werken über, die ohne Rücksicht auf ein besonderes Motiv kein anderes Ziel sich setzten, als die menschliche Gestalt künstlerisch zu bewältigen. Wir müssen uns dabei erinnern, daß gerade um die Jahre gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts oder besser zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts die Anteilnahme an der Antike, das Sammeln der antiken Monumente, das in Florenz schon längere Zeit betrieben war, immer lebhafter wurde; denn die Erde gab ständig neue große Kunstwerke wieder, die sie durch Jahrhunderte bewahrt hatte. Der Laokoon, der Apollo von Belvedere, die drei Grazien, der Lille Mädchenkopf, der sterbende Fechter u. a. m. wurden zu ungeheurer Begeisterung aller Kunstfreunde dem Lichte der Sonne wiedergewonnen. Als Beispiel der Formenveränderung, die auch die Kleinplastik zu Beginn des Cinquecento machte, und sich der monumentalen Vereinfachung der Bildungen, der synthetischen Behandlungsweise anschloß, die für die groß gestaltete Nacktkunst dieser Jahrzehnte charakteristisch ist, sei auf eine Schutzflehende im Berliner Museum hingewiesen. Das kleine köstliche Monument wird der florentinischen Schule zugewiesen, da „die feste Struktur des Körpers, die aufs feinste abgewogene Stellung, die fast raffinierte Benutzung aller künstlerischen Mittel, wie sie die Hoch-Renaissance durch die verschiedene Stellung der einzelnen Körperteile und ihre Abwägung gegeneinander in die Kunst einführt, und die Meisterschaft, mit der

jede Absichtlichkeit einer Schaustellung durch die starke Betonung des Motivs vermieden, eher für einen Florentiner — als für einen venetianischen Künstler zu sprechen scheint"; obgleich weibliche Gestalten unter den Florentiner Bronzen äußerst selten sind. Formbildung und Durchführung sind vorzüglich. „Kaum eine zweite Gestalt, bemerkt der Entdecker, Bode, wüßte ich von so edler keuscher Nacktheit unter den Bildwerken der Renaissance zu nennen; sie wetteifert darin mit den schönsten Frauengestalten eines Raffael oder Sodoma. Die Formen sind voll, aber keineswegs üppig; die Behandlung ist bei aller Sauberkeit der Durchbildung eine große, fast breite und verrät doch volles Verständnis und feine Beherrschung der Formen". Im Vergleich mit Arbeiten der Quattrocentisten etwa eines Bertoldo und Pollajuolo fällt die an antike Arbeiten erinnernde starke Teilung durch horizontale und vertikale Linien und die energische aber großzügige Betonung der Muskelmassen auf, so daß überall Ruhe und Kraft, sowohl im Kontur wie in der Innenarbeit herrscht.

Gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ist in Florenz die Strömung der Hochrenaissance, aus der die zahlreichen kleinen Nacktwerke aus Bronze im Wetteifer mit der Antike hervorgegangen waren, bereits durch eine andere ersetzt, die von ähnlichen Bestrebungen weit abführte. „Künstler wie Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini, Bartolomäo Ammanati, Vincenzo Danti und andere Florentiner, in denen Einflüsse Michelangelos sich mit dem Streben nach höchster Eleganz und saubersten Durchbildung in eigentümlicher, bald reizvoll malerischer, bald unerfreulich manierierter Weise vermischen, hatten auch in der Bronzekleinplastik die Führung übernommen[1]". Da wir aber diese einzelnen Phasen hier nicht weiter verfolgen dürfen, muß es uns genügen, die Tatsache der großen Bedeutung

[1] Jahrbuch für preußische Kunstsammlungen 1902.

der Kleinbronzen für die Einbürgerung der Nacktkunst hervorgehoben zu haben. Uebrigens steht gerade der Meister, der uns unter den Bildnern der Großplastik nun zuerst beschäftigen wird, Benvenuto Cellini, gleichermaßen auf dem Gebiete der Klein- wie Großbronze als ein hervorragender Künstler da. In Cellinis Arbeiten kommt ein formal erkältender Einfluß die Antike, eine manirierte, zierliche Behandlung der Körper bereits sehr zum Ausdruck und eine für Florenz bis dahin seltene Vorliebe für den weiblichen Akt.

* * *

Signorelli (ca. 1441—1523).

Der Träger einer Nacktkunst, die über die ruhige Zuständlichkeit der Donatello'schen Aktstudien hinausging, die Pollajuolo ergänzte und erweiterte, wurde Signorelli, der Maler der Fresken in Orvieto. Wenn Donatello wohl nur oder vorwiegend mittels der einfachen Betrachtung Herr der Erscheinung des menschlichen Körpers hatte werden können, so hat Signorelli ohne jede Widerrede Präparierübungen beigewohnt, denn seine nackten Menschen haben oft nahezu das Aussehen von Abbildungen für einen Atlas der Anatomie. Signorelli empfand unstreitig bereits Körper und Geist als eine organische Einheit, ja den ersteren stärker als Darstellungsobjekt denn diesen. Alle Gebärden seiner Figuren sind reine Aktgebärdungen ; er will niemals aus dem Bilde herauswirken.

Kein anderer Vorwurf konnte einen mittelalterlichen Künstler mehr zur künstlerischen Darstellung des nackten Körpers anregen, als das jüngste Gericht. Denn von den im Kerne des Gedankens „Jüngstes Gericht" liegenden Ideen konnte, da sie rein geistiger, vom Körper losgelöster Art sind, im Grunde nichts geschildert

werden. Es blieb übrig das Auferstehen alles Fleisches im Wortsinne darzustellen, um daran rein-menschlich-irdisch-reale Vorstellungen anzuknüpfen. Damit war das Objekt der nackte Mensch schlechthin geworden und der künstlerischen, nur von den Lebenserfahrungen gespeisten Phantasie freie Bahn gebrochen. Der Künstler durfte sich endlich einmal als Herr über die „Geschichte" dünken, die Fesseln der Tradition abstreifen.

Sehr klar lassen dies auf Signorellis Fresken die künstlerischen Wertunterschiede zwischen den der Ueberlieferung folgenden Engeltypen und den freien Schöpfungen erkennen. Der Meister zieht auch bereits jede Konsequenz; denn wenn auf den mittelalterlichen Bildern die Begnadeten von Engeln bekleidet wurden, so bleiben sie hier nackt.

Signorelli unterstrich mit einer nicht selten, ja ich möchte eigentlich sagen für gewöhnlich zu harten Hand die bezeichnenden Linien aus seiner offenbar intimen Kenntnis des geradezu leidenschaftlich geliebten körperlichen Organismus, so daß niemals ein Zweifel über die innere Berechtigung dieser oder jener Form, dieser oder jener Bewegung entstehen kann; aber er gibt fast zu viel, er überläßt der Einbildungskraft zu wenig. Ebenso übersichtlich ordnet er die führenden Linien an, verwendet er die Zweiseitigkeit des menschlichen Körpers zu künstlerischen Wirkungen.

Signorelli verwertete aus diesen Gründen gerne einen naiven Kontraposto, ohne sich allerdings „Gedanken" über dies Gesetz der Massenabwägung gemacht zu haben. Der Meister von Orvieto sieht nur gefühlsmäßig erkannte Kunstform, und bietet auch nichts anderes. Er ist durchaus naiv. Man kann ihn sogar als den letzten der großen ganz schlicht nach dem Naturvorbilde, dem toten und dem lebenden, schaffenden Künstler des Quattrocento bezeichnen; denn der scharfe Heraushebung des Anatomischen kann kaum anders als die

Fehler einer Tugend bezeichnet werden dürfen. Signorelli erinnert allerdings in dem fleißigen Bestreben unablässig neue Ansichten des Körpers zu geben einigermaßen an die „Pröbler" zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, an Uccello, an die Pollajuoli usw., so überlegt ist diesmal vom Standpunkte des Nacktmalers auf anatomischer Basis jede Gebärdung. Man betrachte daraufhin das Bild „die Verdammten", etwa die liegende Frau, die Rücken und Brust gleichzeitig zeigt, oder den niedergekauerten Mann rechts, sein Spiegelbild unmittelbar daneben, dann zu äußerst links den von rückwärts gesehenen Teufel, den über Kopf herabgeworfenen Verdammten usw.! überall packendes momentanes Leben und eine geradezu studierte Anlage des Nacktkörpers seiner Gesamtheit, wie seiner Teile nach, aber immer innerhalb des Rahmens der gesehenen und akzentuierten Natur.

Mit Signorelli scheinen mir auch künstlerische Gesichtspunkte anderer Art klar erkannt zu werden, nämlich, daß der Künstler trotz weitgehender Berücksichtigung der Natur Veränderungen vornehmen muß, um einen geschlossenen künstlerischen Eindruck zu erhalten. Masaccio und Quercia hoben trotz oder wegen der noch summarischen Behandlung der Formen die Linie einmal hier mehr, dort weniger hervor, Donatello nahm bereits wahr, daß je nach dem Standorte perspektivische Verkürzungen bezw. Veränderungen nötig seien, bleibt aber trotzdem im Grunde bei einer analytischen, sich an das Naturobjekt eng anlehnenden Auffassung stehen.

III.

Die Hochrenaissance.

Signorelli sucht auf mehr empirischem Wege durch die starken Linien, durch die energisch herausgeholte Muskulatur ein freieres Gleichgewicht der einzelnen Teile zueinander und zum ganzen herzustellen.

L. da Vinci (1452—1519).

Leonardo da Vinci setzt hier mit den verstandesmäßig erkannten Theorien ein. Er hatte erfaßt, daß eine gewisse künstlerische, von dem Modell unabhängige Proportionalität Geltung erhalten müsse, um eine in jeder Hinsicht befriedigende Formenharmonie, eine stilistisch vereinfachte, wirkungsvolle Silhouette bieten zu können. Leonardo nahm wie kein anderer Interesse an der Bildung des Charakteristischen, und hatte wie keiner der Bildner des Quattrocento den Glanz der Schönheit, die die griechische Menschenbildnerei über das erdenschwere Dasein erhob, mit intuitivem Künstlerauge wahrgenommen. In seinem eigenen künstlerischen Schaffen geht in ganz seltener Weise das emotionelle Seelenfeld in das intellektuelle über. Derselbe Maler, der aus einem einzelnen willkürlichen Teile eines Gesichtes mit wissenschaftlicher Einsicht die folgerichtig dazu gehörenden Teile konstruiert; der aus eingehender Kenntnis der ganzen Anatomie des menschlichen Leibes einen in sich vollendet schönen Menschen darstellen wollte, eben dieser Künstlerforscher empfindet in

reiner Gefühlsmäßigkeit, formt als reinen Gefühlsausdruck, schafft aus schöpferischer Psyche ein Gebilde wie die Leda, wie den Johannes. Allerdings kennzeichnen beide Gestalten bis zu einem gewissen Grade jene Doppelnatur des Meisters. Die, was selbst in den Kopien erkennbar ist, wundersam ebenmäßig, struktiv sicher gebaute Ledafigur, in der all' und jedes erkältende, verstandesmäßige Moment fehlt, legt trotzdem von dem kenntnisreichen, kühl überlegenden Forscher in dem warm empfindenden Künstler Zeugnis ab. Die geradezu vollendete Ebenmäßigkeit dieser herrlichen Erscheinung enthüllt unter dem Schleier einer klassischen Schönheit das Wissen von den inneren Zusammenhängen und verrät gleichzeitig den tief eingedrungenen Seelenkünder. Ich glaube nicht, daß vor und nach Leonardo jene Stufe der echten „stillen Einfalt" der klassischen Kunst wieder erreicht ist. Wie die Alten in Jahrhunderte langem Schaffen zu einer abgeklärten Erscheinungsform von Leiblichkeit und Geistigkeit gekommen, so Leonardo als Erbe des Mittelalters, des italienischen Quattrocento und der antiken Weltauffassung. Es ist ja auch nicht zufällig, daß in einem der klassischen Sage entnommenen Motive diese ästhetische Wahrheit, das unbestrittene „Dasein" des nackten Menschen endlich wieder erreicht ist. Denn in diesem Vorwurf ist bei der Betrachtung des „Inhaltes" die Wirklichkeitsfrage gänzlich ausgeschaltet. Dies Kunstwerk konnte und mußte Gegenstand nur der rein ästhetischen Betrachtung sein, konnte einzig in der anbetenden Hingabe an des Schöpfers unübertroffenes Werk auf Erden, an den Menschen in der Herrlichkeit seiner Nacktheit geschaffen werden!

Alles künstlerische Schaffen ist Gefühlsausdruck, denn nur im Erleiden und Erleben beruht seine Kraft; aber der Stunde erregter Hingabe an das Geschaute, folgt die des objektiven Studiums des einzelnen Objektes, die den Künstler lehren muß, die Seelenwerte

in Formen, Farben und Licht zu übertragen. Je ungebrochener diese beiden Seiten der künstlerischen Tätigkeit, die emotionelle und die intellektuelle schaffen können, je machtvoller, hinreißender das Streben der Zeit ist und im einzelnen Künstler lebt, um so vollendeter wird das Ergebnis sein. Leonardo wurde als Nacktkünstler von der von Reflexionen verhältnismäßig ungebrochenen erdenfrohen Renaissance mit ihrem heißen Mühen um vollkommene Ausbildung aller Gaben des Geistes und Körpers getragen, er besaß alles erreichbare Wissen seiner Epoche; dachte, aber grübelte nicht. Und so entstand in der Leda aus Fühlen und Wissen das vollendete Bild eines Menschen, dem Seelenhaftigkeit und Leiblichkeit wie am Tage der Schöpfung inne wohnten. Ein Hoheslied auf die menschliche Schönheit!

In der dem antiken Sagenstoff entnommenen Ledafigur, die Leonardo in eine blühende Landschaft hineinstellte, von vollem Tageslicht umleuchten ließ, huldigt der Meister der Körperschönheit, der sich in stiller Harmonie die der Seele einschmiegt. In dem Bilde, in dem er den Jüngling Johannes mit brennenden Augen und leidenschaftlichen Munde zum Herrn Jesus rufen heißt, umhüllt er die nackte Gestalt des Vorläufers mit dem Mantel seines Helldunkels läßt sie aus geheimnisvollem Dunkel auftauchen, legt allen Ton auf die Seelenmalerei, und ist der Künder des transzendenten Christentums. Alle Körperwerte treten hinter Seelenwerten zurück. Hier wirft der Meister alle Kraft des Ausdrucks in die Augen, auf den Mund und auf den Arm, der eine reine Vorstellungsgebärde macht.

Hier lernen wir ein Gemälde kennen, das sich zum Beschauer wendet. Der nackte Leib ist wieder nichts als der Träger eines Inhaltes, der seiner Gliederpracht weltenfern liegt. Und doch besitzt der Körper dieses Johannes eine ganz eigenartige, vom Meister mit Liebe gestaltete Schönheit, die das Licht und die weichen Schatten um ihn woben. Eine zarte träumerische Melancholie umzittert leise

diesen Gotteskünder. Und jene Schönheit scheint nicht von dieser Welt.

Kommt in diesem Bilde nocheinmal die mittelalterliche Sinnesart zum Durchbruch, oder ruft hier der Mensch, der Mensch, der von des Wissens Endlichkeit, vom Zweifel alle Seelenfroheit, alle Gewißheit erschüttert fühlt, an der Last der Welt trägt, ohne unerschütterlich zu wissen, was der dunklen Stunde des Todes folgen wird, nach dem Heiland? Hat der große Forscher seinem Wissen den schweren Tribut des Zweifels zollen müssen, gewinnt hier bereits eine Ekstase künstlerische Form, die dann in der sogenannten Gegenreformation ihren stärksten Ausdruck fand? — —

Michelangelo.

All' das, was das italienische Quattrocento mit strebendem Schaffen ersehnt, erkämpft hatte, und all' das, was leise anhub im Sollen der Zeitenfolge des sechzehnten Saekulums zu wirken, vollendete, erschuf, ließ ahnen in Bildern des Menschenleibes, in Herzenslauten, die aus der Tiefe der Seele hervordrangen, der, den die Mitlebenden den Terribile nannten. Wenn schon in Leonardos Brust, aber noch friedlich zwei Seelen wohnten — dieses Produkt des modernen Geistes, so zerfleischten sie sich in Michelangelos stürmendem, leidenschaftlich schlagenden Herzen. Niemals hat wohl ein Künstler gerungen wie er mit der Leidenschaft der Empfindung, mit der Heftigkeit des Müssens und dem ohnmächtigen Erkennen, all' das, was seine Seele ahnend fühlte, was sie ruhelos, erschütternd durchtobte, in der Gestalt des Menschen zu verkörpern, mit seines Wesens Art, mit seinem Sein zu versinnbildlichen! Die unerhörtesten Mittel wendet der Meister an. Er knetet gewaltsam die Glieder des Leibes in jede ihm beliebige Form, er erzwingt jede Gebärdung, um der Seelenhaftigkeit Ausdruck zu verleihen, er er-

schafft ein neues Geschlecht, wie es nie auf Erden wandelte, er atmet ihnen gleich einem Schöpfer Lebensodem ein, und zwingt die Betrachter an die Wahrheit all' dessen zu glauben, was seine Hand bietet und verzweifelnd läßt er die Hände sinken, erkennt, daß das was sein genialer Künstlerblick in Erdenferne erblickt, nie einmal vollwertige Form gewinnen kann — und Christi Offenbarung, Christi Figur in ahnender Frauenseele Nähe umgibt ihn als er alt geworden, begeistert ihn zu letzter großer Schöpfung! Der lebensstolze, lebensfrohe Renaissancemensch beugt sein Haupt vor den unlöslichen Rätseln des Seele durchströmten Weltalls und lenkte Kraft, Trost, Erhebung heischend den Blick auf die Verheißungen, die nicht von dieser Welt sind! —

Der große Bildner von Florenz umfaßt das im Quattrocento erst ganz ausklingende Mittelalter und das in diesem anhebende Streben nach individueller Selbständigkeit des Einzelnen wie der Völker vor Gott und der Welt; er fühlt sich in zwei Weltauffassungen mit ahnender, fühlender Künstlerseele ein, und gibt ihnen Form. Er übt die gewaltige Synthese aus gegenüber den Analytikern der vergangenen Epoche, und besaß jede künstlerische Einsicht in die Wirkung jedes einzelnen Körperteiles, betrachtete es nur im Hinblick auf die Wirkung des Ganzen.

Michelangelo beginnt formal als Schüler seiner lebenden Stunde und der antiken Kunst; auch Formelemente aus der letzten Vergangenheit nahm er auf. Freier Schüler der Natur wurde er bei der Formgebung zuerst im „David".

Der jugendliche Gegner Goliaths steht kampfbereit da. Der Oberkörper legt sich schwer zurück, so daß das ganze Gewicht des Körpers auf dem rechten Bein ruht. Die rechte Hand hängt an der Seite herab, die linke hält die Schleuder. Noch arbeitete Michelangelos Meißel in enger Abhängigkeit von dem Gesehenen. Fläche

zu Fläche setzte er mit zwar sicherer, aber harter und auch noch befangener Hand. Er war darin durchaus Quattrocentist geblieben. Auch darin, daß er Einzelheiten zu stark, sogar unplastisch gedacht, betont, wie etwa, in Anlehnung an die Antike, die Krille im Auge. Denn in einem plastischen Werke darf das Seelische nicht derartig stark fixiert werden, es übertönt sonst zu stark die Gesamtwirkung des Körpers. Auch in diesem Falle; denn es soll eine Handlung, an der der ganze nackte Jünglingskörper beteiligt ist, und nicht eine einzelne seelische Erregung dargestellt werden. Michelangelo hat auch das Material, den Marmor, jetzt noch nicht seinem Werte nach erkannt. Er meißelt, als ob er an einem Bronzewerk schüfe.

Die forzierte Stimmung ruft die Erinnerung an Werke wie Verrocchios Colleoni wach. Trotz alledem durchatmet ein machtvollerer Geist, als der irgend eines Vorgängers das Werk, das allerdings in Einzelheiten ebensowenig wie in der keineswegs einwandfreien Komposition nachzuweisen ist. Aber wie Michelangelos Jugendwerk die „Madonna an der Treppe" jede Madonnendarstellung Donatellos an innerer Größe übertrifft, so auch dieser David jeden Rivalen, als der etwa der St. Georg Donatellos zu nennen wäre.

Herr des menschlichen Leibes in jedem Hinblick ist Michelangelo in den beiden Sklaven im Louvre geworden. Mit der nachtwandlerischen Sicherheit des Künstlers und der klarsten Urteilskraft eines sich seines Zieles vollkommen bewußten Meisters hat er in beiden Figuren den Moment eines ablaufenden Ereignisses zu fassen verstanden, der als der fruchtbare die Phantasie des Beschauers in seinen Zauberkreis zwingt. Von besonders ergreifender Wirkung ist der sterbende Jüngling. Er steht noch fest auf dem Standbein, das linke Spielbein setzt er mit den Zehen auf. Der Oberkörper dehnt sich leicht im schmerzvollen Todeskampfe, und sinkt gleichzeitig in den Schultern bereits zusammen. Der rechte Arm preßt sich an die

Seite, die Hand faßt nach der Todeswunde oberhalb des Herzens, die Linke greift nach hinten, um instinktiv das schwer gegen die rechte Schulter geneigte Haupt zu stützen. Diese lange Linie, die über den gebogenen Arm bis zu den Füßen herabgeführt ist, ruft vor allem den Eindruck der Eleganz hervor; sie trägt auch vornehmlich die Charakteristik des Hinsterbens.

Wie wundervoll stehen, um einzelnes zu erwähnen, die beiden im Ellbogen geknickten Arme gegeneinander, das straffe und das leicht gebogene Bein und über Kreuz die geraden und die gebrochenen Linien. Niemals hat Michelangelo Affektgebärdungen unauffälliger gleichzeitig in Vorstellungsgebärden aufgehen lassen können, niemals einfacher und zugleich reicher komponiert als in diesen beiden vollendetsten Meißelarbeiten seiner Arbeitszeit vor den Medici-Statuen. Die sorgsam die Teilstücke zusammensetzende Quattrocentokunst hat sich hier der konkludenten, aller Einzelheiten unter einen maßgebenden Gesichtspunkt zusammenfassenden, zusammendrängenden Auffassung der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die wir zugleich die Michelangelos nennen müssen, verbunden. Der Meister verstand jetzt dem eigenartigen Charakter des Marmors gerecht zu werden, der das Licht in sich eindringen und wieder ausstrahlen läßt, der kristallinisch hart und doch weich der feinsten Formgebung sich anschmiegt. Der zarte Schimmer, der dadurch über dem Marmor liegt, faßt die großen Flächen zusammen, und verlangt streng in sich geschlossene ruhige Linien wie Massen. Dies alles findet sich in diesen köstlichen Nacktbildern. Dazu tritt die vollendet feine Durchmodellierung der Leiber, die nirgends eine Härte, eine Unklarheit wahrnehmen läßt, andererseits an keiner Stelle durch eine lästige Deutlichkeit, Aufdringlichkeit nach Art der Vorgänger, durch keine überflüssige Einzelzüge, (wie bei Verrocchio) auch durch keine einzige typische Linie die Betrachtung stört. An unmittelbarer Lebens w i r k-

lichkeit der Oberfläche übertrifft der Florentiner auch die Antike. Sein Werk ist modern-subjektiv, sowohl der äußeren Formgebung wie der inneren Erfassung des Motives nach. Allerdings verfiel Michelangelo nicht mehr wie im David in den Fehler, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu stark auf den „Spiegel der Seele", das Auge, zu lenken, sondern in echt plastischer Auffassung läßt er den ganzen Körper an dem seelischen Leben teilnehmen. Dies wird jedoch mit einer solchen Stärke herausgearbeitet, bestimmt in derartig vorwiegender Weise die Komposition, daß der Körper in Gefahr steht, von seiner der Seele koordinierten Stellung zu einer subordinierten herabgedrückt zu werden. Die an den antiken Statuen genährte Definition der Plastik, daß sie von einem Kernpunkt heraus den ganzen Körper sanft beleben solle, kann selbst diesen Gebilden Michelangelos gegenüber nicht völlig aufrecht erhalten werden. Er war eben ein Sohn der neuen Zeit. Er will seine starke Persönlichkeit immer wieder und immer andersartig aussprechen. Sein Ich beherrscht ihn und sein Werk. Eine so unbeschränkte subjektivistische Auffassung kannte die alte Antike nicht, wohl aber die hellenistische Epoche. Der Meister hatte nicht umsonst dem Pasquino und dem Laokoon seine bewundernde, verstehende Anerkennung gezollt!

Was in dem „Terribile" an persönlichster Eigenart lag, was der Meister aus den treibenden Kräften seiner Epoche nehmen konnte, hat er in den Fresken der Sistina und in den Medicideukmälern der Nachtwelt hinterlassen.

Die Jahrzehnte der Wiedergeburt, des Rinascimento des erdenfrohen Menschen schoben mit zornigen Tritten den abgelagerten Schutt von Jahrhunderten bei Seite. Michelangelos Herr, Papst Julius II., war ein rücksichtsloser Fürst, dessen schöpferischen Gedanken Menschen- und Menschenschicksale klein erschienen; dem Meister selbst dünkte, was die sichtbare Welt ihm bot, unvollkommen,

und seine Künstlerphantasie suchte sich des Wortes zu bemächtigen: „Gott der Herr schuf den Menschen, sich zum Bilde schuf er den Menschen". Seine große reine Künstlerseele versuchte in die Nähe des Weltschöpfers zu gelangen.

Von der Kapella Sistina hat, nachdem Michelangelo sie mit seinen Fresken geschmückt hatte, eine der so überaus zahlreichen und niemals wieder aussterbenden kleinen Seelen mit hämischem Tadel gesagt, sie gleiche einer Badestube. Der Meister hätte antworten dürfen, sie sei ein Abbild der reinen Welt Gottes.

Als Michelangelo die Aufgabe gestellt bekam, ein „Jüngstes Gericht" zu malen, stand er, um dies des Zusammenhanges halber noch einmal klar zu legen, als empfindender Mensch in für ihn maßgebender Weise auf dem Boden des Mittelalters, als gestaltender Maler aber auf dem seiner Gegenwart. Aus all' den Aeußerungen, die in den Briefen wie in den Gedichten aus dieser Zeit enthalten sind, spricht eine tiefe christliche Gläubigkeit, die von allem „Humanismus" frei war. Der Gedanke des jüngsten Gerichtes war für ihn einer Tatsache gleich. Das Schreiben an Vittoria Colonna, in dem er von der doppelten Ankunft Christi spricht, der nach der heiligen Schrift des erste Mal in süßer Milde, voller Barmherzigkeit und Güte, das zweite Mal gewappnet und als strenger Richter komme, belegt es zur Genüge. In diesem Sinne aber erlebte auch der Denker und Künstler Michelangelo das „jüngste Gericht"! Er sah[1] die Altarwand, an die er sein Bild malen sollte, verschwinden. Er blickte in einen unermeßlichen Raum. Aus himmlischen Höhen senkten sich Wolkenschleier bis zur Erde hernieder. Auf ihnen kam aus dem Weltenraume heraus, auf Wolken thronend, dahergefahren

[1] Haendcke, Das jüngste Gericht Michelangelos. Zeitschr. f. bild. Kunst 1902/03.

der, der richten will über die Gerechten und die Ungerechten. Umgeben von der Madonna, dem Vorläufer, den Blutzeugen, von Adam und Eva, von all' den vielen, die zu den Seligen sich gesellen durften, eilt der Herr in Himmelshöhen über die Erde dahin. Unter und hinter ihm rufen die Engel zum Gericht, stürzen die Verdammten hernieder, eilen die Seligen aus der Tiefe empor, erheben sich die zu Richtenden aus der Erde, nimmt der Höllenfürst die Verworfenen entgegen.

Seite an Seite mit dem Weltenrichter erblickte in visionärer Erhebung der Meister das Erwachen der Toten, das Stürzen, hörte er das Jammern der Verfluchten; sah er die Massen zum Himmel emporstreben, vernahm er mit den Seligen das Wort: Auf ewig verflucht! — Wer dem Künstler nachfühlen will, der muß sich zunächst räumlich zu ihm hinaufdenken, mit ihm in den unmeßbaren weiten Raum hinabblicken — erst dann wird der Beschauer ahnen können, wie in seinem Innersten der wie von Ewigkeit zu Ewigkeit denkende und schauende einsame Gigant unter den Malern und Menschen erschüttert war.

Wie anders Rubens, der Meister des Barocks. Er sieht in seinen malerischen Schöpfungen gleichen Inhalts von unten nach oben, von der Erde zum Himmel mit kleinen Menschenaugen — Michelangelo schaut mit den Augen des Ewigen in die Welt des wesenlosen Scheines von oben nach unten, vom Himmel zur Erde. Michelangelos Menschen tragen auch hier ihre Nacktheit wie ein schönes gottgeschenktes Gewand. Der Meister ging noch weiter als Signorelli, da er selbst die heiligen Personen fast alle hüllenlos malte.

Auch in der Formgestaltung wandelt er ganz andere Pfade, denn seine Menschen gleichen stets Heroen. Auch Christus. Die Ignudi betreiben ihr Spiel wie Götterjünglinge. Jeder Flecken war jetzt von der Erscheinung des nackten Menschen genommen — für einen

Augenblick scheinen sich wieder, wie in alter Griechenzeit, Körper und Seele als Gleichberechtigte in voller Harmonie zu einen. Nur erklingt sie nicht ganz so schlicht; denn gerade in diesen Nacktfiguren betont der Meister die kontrastierenden Wendungen von Extremitäten, Rumpf und Kopf.

Michelangelo hat in diesen Sixtina-Fresken die mittelalterliche Historienmalerei mit der neu erwachten, wie wir jetzt sagen dürfen modernen Freude an dem Gefäß der Sünde eng verbunden. Er bringt wie kein anderer in den Darstellungsstoff ein, erlebt ihn in tief erregter Seele, aber als ein Mann, dessen Auge nicht minder gerne mit staunender, liebender, hingebender, jubelnder Anteilnahme auf die Gotteswelt, vor allem auf das herrlichste Gebilde, das sie trägt, auf den Menschen blickt. Denn der Mensch trägt Gottesgedanken, in ihm treten sie körperhaft zu Tage, er ist nicht nur Mittel zum Zweck, er ist auch Zweck. Und gerade deshalb, weil der Meister in den vielen nackten Figuren, am vollendetsten vielleicht in einem Fresko der Sistina, der Sündflut, mit einzig dastehender Sicherheit, fühlt man sich versucht zu sagen, die feine Grenzlinie zwischen individueller und allgemein gültiger, typischer Formgebung hat ziehen können; das rein Menschliche in überzeugendster Weise in ihnen sich Geltung verschafft, hat er von dem Geiste des Herrn und von der Welt, die Gott erschuf, erzählen können. Nirgends eine Discrepanz, nirgend ein Zuviel. Vor Michelangelos Nacktbildern erfährt man wie selten, daß der Künstler das Allgemeine individualisiert und das Einzelne verallgemeinert, dann aus beiden ein individuell Geartetes und zugleich allgemein Gültiges schafft[1]. Dies individuelle Allgemeine ist das Künstlerische schlechthin. Gleichzeitig lassen Michelangelos Figuren an große, menschlich bedeutsame Gedankenzusammen-

[1] Lips, Aesthetik II, 93.

hänge anknüpfen. Darin berührt sich sein Schaffen mit den Ewigkeitsgedanken der verflossenen Jahrhunderte des Mittelalters. Wie menschlich einfach und wie menschlich groß illustriert der Meister, um hiefür ein bestimmtes Beispiel zu geben, die Sündflut. „Da kam die Sintflut vierzig Tage auf Erden, und die Wasser wuchsen . . . . . und wuchsen so sehr auf Erden . . . . . daß alle hohen Berge bedeckt wurden . . . . . also ward alles vertilgt, was auf dem Erdboden war, vom Menschen an bis auf das Vieh." Michelangelo hat den denkbar fruchtbarsten Moment ausgewählt. Die Flut bedeckt bereits die Erde, noch kämpfen die Menschen in entsetzlicher Angst, gepackt von Verzweiflung, aber gleichwohl nicht völlig hoffnungslos. — Wann hat Michelangelo wieder Menschenfurcht vor dem Tode, menschliches Leid so menschlich einfach, erschütternd wahr geschildert? In keiner Malerei, außer in dem „Jüngsten Gericht", hat der Meister seine Freude an der Darstellung des menschlichen Leibes und auch der Schilderung des seelischen Zustandes so reichen Ausdruck verleihen können wie hier in der „Sündflut". Der Grundgedanke, das Gottesgericht mit seinen Schrecken zu schildern, ist bestimmt hervorgehoben. Die Arche Noah wirkt nur aus dem Hintergrund hervor. Uebersichtlich, in gedrängter Masse sind die verhältnismäßig wenigen großgestalteten Männer und Frauen angeordnet. Michelangelo bricht auch hier mit Grundgedanken des Quattrocento. Die überflüssige Ansammlung von Menschen, das Hinzufügen von Unbeteiligten hat ebenso aufgehört wie die Betonung der individuellen Einzelzüge der jeweiligen Modelle. Die breit modellierten, völligen Formen des Nackten sind die eines Bildhauers des Cinquecento. Michelangelo meißelt mit dem Pinsel, ohne, wie Signorelli, durch zu starke Unterstreichung der einzelnen Teile die Gesamtwirkung zu schädigen. Er geht von vornherein auf das klare Zusammenarbeiten aller Teile zu einem Gesamteindruck aus, ohne dem einzelnen besondere Wichtigkeit zuzugestehen.

So überaus eigenartig Michelangelo als Menschenbildner in den Sixtinafresken auftritt, der Tenor besitzt trotzdem Anklänge, wie bemerkt, an die vorangegangenen Zeiten. Ganz für sich allein, in moderner Zeit steht der Meister erst als er die Medicidenkmäler in San Lorenzo zu Florenz Gestalt gewinnen ließ. Hier zieht er die Summe aus all' dem, was in seiner Persönlichkeit als Künstler lag; hier bot er nicht nur letzte Endresultate, sondern wies auch leicht deutend auf, wohin das Sollen der zukünftigen Lebensgedanken die Kunst drängte, zur Verherrlichung der Menschenmajestät, die sich sobald auf jeder Art fürstlicher Throne breit machen sollte.

Michelangelo hin und wieder befremdend höfische, zu einem Teile offenbar aus antiken Kulturelementen gespeiste Sinnesart, die bereits in den Entwürfen zum Grabmal Julius II. erkennbar war, tritt in den Medicidenkmälern ganz unverhüllt hervor. Er fühlte am Pulse seiner Zeit, auch in dieser Hinsicht. Der Meister schreibt zu seinem Entwurf der Medicidenkmäler: „Wir haben in unserm raschen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt, und so ist es gerecht, daß er Rache nimmt. Die Rache aber ist die, daß er, nun wir ihn getötet, tot wie er ist, uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unsrigen geschlossen hat, so daß wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben? Die Erde, das Haupt mit Zypressen geschmückt und in Trauer gesenkt, beweint den Verlust Giulianos; der Himmel streckt lächelnd die Arme nach oben und freut sich, daß ihm durch die Seele des Herrschers neuer Schmuck verliehen wird."

Wenn der Meister in der Linienführung, in der Durchformung seiner Skulpturen in den späteren Zeiten überall gewisse Konzessionen einer mehr und mehr vorwiegenden malerischen Auffassung gemacht hatte, so geschieht dies in noch stärkerem Maße in den Figuren zu den Grabmälern der Herzöge in Florenz.

Diese Arbeiten bedeuten für Michelangelo, den Plastiker, einen folgenschweren Wendepunkt; denn wenn man von diesen Werken absieht, die in erster Linie als Teile einer künstlerischen Gesamtkomposition betrachtet werden müssen, und in ihrer aufgelockerten Komposition an die Sixtinafresken erinnern, so ist für alle plastischen Arbeiten Michelangelos die innige Verbindung mit dem Block ein bezeichnendes Merkmal. Hier mit den Medicidenkmälern beginnt das Barocco der Bildhauerei. Jetzt erst führt Michelangelo die Dreidimensionalität der Figuren völlig durch, jetzt erst nützt er jede Möglichkeit des Kontraposto, jede Linienbrechung aus, konzentriert er die Aufmerksamkeit auf Vorstellungsgebärdungen seiner Gestalten und wirkt deshalb nicht mehr innerhalb der Bildvorstellung, sondern aus dieser heraus. Beruht doch die jedes Wortes spottende Wirkung des „Tag" vor allem andern auf der kolossalen Kraft der Verkürzung der rechten Schulter, über die das Haupt hinweg uns überwältigend beherrscht. Der Wille, die Absicht von einer Bewegung in die andere überzugehen, diese energische Tätigkeit in einem ruhenden Menschenleib, kann künstlerisch vollendeter nicht gemeißelt werden. Der Mann ist im Begriff, sich von rechts nach links herumzuwälzen, hält inne, als ob er plötzlich etwas wahrgenommen hätte, schaut über die rechte Schulter, der „Tag", der selbst in der Ruhe wacht. Noch liegt der linke Arm, der als Kissen gedient hatte, noch lösten sich nicht die Beine aus der bequemen Stellung, nur der Oberkörper wird leicht aufgerichtet und ist bereits in der Drehung begriffen, wie auch der rechte Arm eine unterstützende Bewegung nach links macht. Wie nie zuvor wirkt in diesen Denkmälern das Anatomische im Körper, die gruppierende Anordnung im Verein mit einer Einzelbehandlung, die ihre Kraft durch sorgsame Lichtverwertung gesteigert erhält. Michelangelos übergewaltige Muskulatur erregt zuerst ein gewisses Erstaunen. Es scheint eine gewisse Verkennung des Menschen

und seiner Größe darin zu liegen, daß er mit so gewaltigen physischen Kräften ausgestattet wird. Hätte der Meister seine Gebilde nicht in demselben Maße mit seelischen Werten beschenken können, sie nicht subjektiv so stark empfinden, erleben können, als er die äußeren Formen bildete, so wäre das tadelnde Staunen berechtigt. Diejenigen seiner Nachfolger, die nur Nachahmer waren, die gewaltige Mimik der Michelangeloschen Körper nicht zu beseelen verstanden, verfielen denn auch dieser künstlerischen Leere und Roheit.

Die technische Behandlung ist nicht nur äußerst geschickt und sorgsam, sondern geht an einzelnen Stellen bereits bis zur Eleganz. Michelangelo erweist sich als der erste, der aus der malerischen Gruppierung der Glieder auch eine, allerdings sehr vorsichtig behandelte, malerische Lichtwirkung als Konsequenz zog. Ob er daran gedacht hat, den farblosen architektonischen Raum, die in ihn hineingestellten weißen plastischen Marmorwerke durch ein gewisses Maß von einigenden Lichtwerten zu verbinden? Der Meister hatte in seiner künstlerischen Vorstellung eine so ungeheure Neigung zur Einigung, daß an sich ihm dieser Gedanke wohl zuzutrauen war. Wie er sich wohl mit den auf dem Boden gestellten, bezw. von diesem fast gar nicht isolierten nackten Flußgöttern abgefunden hätte, die doch dem Beschauer sozusagen zwischen den Beinen herumlagen? Vor dem Bedenken, eine ästhetische Wahrheit zu zertrümmern, sich kühl darüber hinwegzusetzen, hat Michelangelo sich jedenfalls nicht gefürchtet. Daß der Meister darüber nachgedacht hat, die nackte menschliche Gestalt in ihrer Körperlichkeit strenger mit dem lichterfüllten Raum zu verschmelzen, läßt der so stark geglättete auferstandene Christus in St. Maria sopra Minerva zu Rom offensichtlich zu Tage treten. Auch hier wird er der Vater des Barocks.

Die alles bezwingende Freude des Meisters an der plastischen Form, an der nackten Menschengestalt hat sich weder vorher noch

nachher so uneingeschränkt Bahn gebrochen, wie in diesen Monumenten in Florenz. Mit leidenschaftlichen Händen formt, biegt und beugt er gerade hier die Glieder, übertastet er die großen Formen; stolzen Herzens freut er sich als Schöpfer dieser Geschöpfe, die sein Wille entstehen ließ. Aus der lebenden Gegenwart genommen und doch einem Traumgeschlecht entsprossen, erzwingen diese Gebilde von uns den Glauben an ihre Lebenswahrheit.

Michelangelo hat in geradezu subtiler Weise jede Körperhaltung, jede Bewegung auf ihre Wirkung ausgedacht, hat der zusammendrängenden Phantasie die Hilfe des Verstandes, der positiven Kenntnisse mit seltener Bestimmtheit zugewiesen, so daß die Arbeiten nicht nur nicht einfach geworden, sondern in manchen Zügen gewaltsam ausgeklügelt erscheinen, und trotz dieses so überaus subjektiven Charakters macht der Meister uns an sein Werk als über alle Zeiten hinaus glauben, denn der innere Wirklichkeitszusammenhang ist nicht gelockert.

Gerade angesichts der Werke Michelangelos wird mit Vorliebe und mit besonders starker Betonung das Thema der Einwirkung der Anatomie auf die bildende Kunst dieser Zeiten erörtert. Es kann ja keinem Zweifel unterliegen, daß bereits die älteren Quattrocentisten, in der Folge besonders Leonardo, wie Michelangelo an der Leiche studiert haben. Aber man muß sich doch hüten, diese Studien nach dem toten Körper als zu ausschlaggebend zu betrachten. Denn wie oft wurden in einer Stadt wie Florenz Sektionen vorgenommen?

Nach Vasari soll Pollajnolo die ersten anatomischen Untersuchungen als Künstler gemacht haben. Wir müssen uns deshalb fragen: wie stand es damals allgemein mit der Möglichkeit, den inneren Bau des Körpers kennen zu lernen?

Ich schiebe demzufolge hier eine kurze Betrachtung der Geschichte der Anatomie ein.

Geschichte der Anatomie.

Als im späteren Mittelalter auch im Abendlande eine freiere, von der Kirche unabhängigere Betrachtung der wissenschaftlichen Fragen möglich wurde, war das Bedürfnis nach anatomischen Abbildungen in so geringem Maße vorhanden, daß Mondino (1316) sein viel benutztes und gerühmtes Handbuch der Anatomie ohne Abbildungen herausgeben konnte[1].

Als nach der Erfindung der Buchdruckerkunst auch der Holzschnitt verwendbar wurde, erwuchs trotzdem bei den Aerzten nur ein so geringes Interesse an den Abbildungen, daß diese bis zum Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts ganz schematische blieben. Trotzdem dürfen wir ein Studium am Leichnam für diese Zeit annehmen, obwohl nur die Körper der Hingerichteten, der Selbstmörder und der auf der Straße Verstorbenen zur Disposition standen. Die Zahl dieser wird aber nicht ganz gering gewesen sein.

Die Künstler suchten an diesem Bildungsmaterial Anteil zu gewinnen. Daß Leonardo sehr sorgfältige anatomische Untersuchungen gemacht und Zeichnungen entworfen hat, ist weltbekannt; allerdings wissen wir nicht genau den Einfluß, den der berühmte 1512 verstorbene Anatom della Torre ausgeübt hat, ein- und abzuschätzen, denn die für den Gelehrten entworfenen Blätter sind bislang nicht aufgefunden, sondern nur die von Leonardo für sich und seine künstlerischen Zwecke gezeichneten anatomischen Studienblätter. Was von diesen gemeinsamen Bestrebungen della Torres und Leonardos bis jetzt bekannt geworden ist, zeigt sich mehr zum Vorteile auf Seiten der bildenden Kunst, als auf wissenschaftliche Zwecke gerichtet. Daher kann man mit Ausnahme einer einzigen Darstellung in allen Zeichnungen Leonardos nur die von dem Anatomen unterstützten

[1] Choulants Geschichte der anatomischen Abbildung. 1852.

Studien des Malers, und nicht die der anatomischen Wissenschaft dienenden Zeichnungen dieses erblicken. Innerhalb der anatomischen Wissenschaft war somit noch gar nicht von nach eigener Anschauung in der Natur gemachten Abbildungen, sondern nur von schematischer Darstellung des damals als wahr Angenommenen und Ueberlieferten die Rede. Aber bei der unterdessen erleichterten Gelegenheit wissenschaftliche Zergliederungen vorzunehmen, war man zu mannigfachen Entdeckungen und Berichtigungen gelangt. Berengar von Carpi machte auf Grund dieser Arbeiten den ersten umfassenden Versuch anatomische Darstellungen für die Wissenschaft herauszugeben, hat aber auch in seinen Werken den künstlerischen Standpunkt, Knochen und Muskeln vorzugsweise zu berücksichtigen, festgehalten.

So war denn schon in den ersten vier Jahrhunderten des sechzehnten Jahrhunderts viel Eifer für die Anatomie bemerkbar und zwar teils in Berichtigung des Vorhandenen und Entdeckung des noch nicht Bekannten durch eigene Zergliederung, teils in der nunmehr nicht wieder verlassenen Bahn bildlicher Darstellung nach der Natur. Der künstlerischen Richtung in diesem Hinblick wird am meisten Rechnung getragen in dem Werk, das Charles Estienne (1539—1545) herausgab. Es waltet hier das Nackte über das Zergliederte, und die Sucht nach Attituden und Beiwerken, ganz im Geschmack der Schule von Fontainebleau, so stark vor, daß die Deutlichkeit der anatomischen Bilder darunter leidet.

Die allgemeine Situation ist also derartig, daß die Künstler den Organismus des Körpers durch Betrachtung und durch Sezierung kennen lernen konnten. Sie bedurften dazu natürlich des Anatomen als Lehrer und Helfer. Werden die Künstler, namentlich in einer Stadt, die wie Florenz keine Universität besaß, so oft die Gelegenheit zu Sektionen erhalten haben, daß wir einen maßgebenden Einfluß der anatomischen Beobachtungen auf die Darstellung des

Nackten annehmen dürfen? Ich glaube, daß man bei einer Bejahung dieser Frage sehr vorsichtig sein und sehr überlegsam die einzelnen Künstler differenzieren muß. Auch fehlt der Nacktkunst des fünfzehnten Jahrhunderts gerade eine der Eigentümlichkeiten der auf anatomischer Unterweisung beruhenden Darstellung des nackten Körpers, die trockene, harte, detaillierende Oberflächenbehandlung. Gewiß haben einzelne wie die Pollajuolo und Signorelli besondere Einsicht in den Körperorganismus, vor allem in die Muskelpartien gewonnen, aber im großen und ganzen müssen wir das Studium des Nackten als auf einfacher Beobachtung beruhend annehmen und einschätzen — so weit das Quattrocento in Frage kommt.

Anders liegt die Sache für Michelangelo. In dieses Meisters Werken offenbart sich nicht nur die Kenntnis der direkt unter der Haut liegenden Körperteile, sondern wirklich eine Kenntnis des Baues des Körpers. Es tritt dies uns unanfechtbar vorab in zwei Tatsachen entgegen. Michelangelo läßt die Mechanik des Körpers, die Knochen (und Muskeln, mit einer bis dahin unbekannten Deutlichkeit und Vorliebe hervortreten, so daß er die Haut nur sehr wenig durchmodelliert darüberlegt. Denn Michelangelo kannte das Skelett. Er dehnt und reckt die feinen Gelenkbänder wie kein anderer, er besaß ein wissenschaftliches Verständnis für die Feinheiten der Muskeln und Bänder, für die Struktur der Gelenke. Michelangelos Werke führen uns gleichermaßen auf die Höhe der wissenschaftlichen Erkenntnis des Nackten und der vollendeten Beherrschung der künstlerischen Formen der Nacktkunst. Er ist der erste, der mit dem nackten menschlichen Körper als solchem arbeitet, dem er trotz seiner tiefen Gedankengewalt Selbstzweck geworden ist. Wenigstens in diesen Medicidenkmälern. Das hatte keiner seiner unmittelbaren Vorgänger zu bieten vermocht. Sie freuten sich am nackten Leib, suchten ihn so natürlich wie möglich darzustellen, hatten sich auch davon frei

gemacht, ihn nur oder vornehmlich als Dolmetscher der Seele zu betrachten, aber wie in gottähnlicher Selbstbestimmung mit den Formen des Körpers umzugehen, ihn zum Träger persönlichster künstlerischer Anschauungen zu machen, ja, seinen Wert vorab in ihm als Ausdruckswert künstlerischer Absichten zu erblicken, das hatte Michelangelo zuerst getan. Darin beruht vor allen anderen Erwägungen die ungeheure kunsthistorische Wichtigkeit dieser Mediceidenkmäler, und die kulturhistorische liegt darin, daß jener über alle Schranken hinwegsetzende gewaltsame, egoistische Wille der kommenden Jahrzehnte, der Barockzeit hier von vorahnender Künstlerseele in den Marmor hineingemeißelt wurde.

Wie vollkommen sich Michelangelos Formgebung jenseitig von allem Grobsinnlichen bewegt, beweist die Schilderung der Ekstase des erotischen Sinnenrausches in seinem in einer Kopie erhaltenen Bilde „Leda mit dem Schwan". Denn dies Werk erweckt in uns kein anderes Gefühl als der staunenden Ergriffenheit vor dieser machtvollen Leibesschönheit, vor dieser geradezu erhaben elementaren Wucht menschlicher Gefühle. Unwillkürlich erwächst in dem Beschauer die Erinnerung daran, wie im Frühjahr aus dunkler blitzdurchleuchteter Wolke schwerer warmer Regen zur ersehnenden Erde herniederrauscht. Wie köstlich rein, wie echt künstlerisch mußte eine Zeit empfinden, die einen derartigen Vorgang zur Höhe der Empfindungen eines urewigen Menschentums erheben konnte. Eine reifste Frucht der Begeisterung für die Antike, während der Renaissancezeit gleich wie die Verwendung desselben künstlerischen Vorwurfes an den Pforten zum alten St. Peter das naivste Ergebnis des Mittelalters gewesen war. Jedenfalls liegt in Michelangelos Schöpfung eine wundersame Verbindung zweier an sich fremder Anschauungen vor, wie etwa zu gleicher Stunde, mutatis mutandis, diesseits der Alpen Luther vermeinte dem Papste noch dienen zu können, als er ihm bereits den

ersten Absagebrief gesandt hatte. Sicher aber ist es, daß Michelangelo in allem diesen Tun den Weg, der in die Zukunft führte, betreten hatte.

Als der Schnee des Alters bereits auf dem Scheitel des Meisters ruhte, kam er in den Bann eines feinen tiefen Frauenherzens. Die weichen Worte dieses zarten Mundes nahmen seinem Ohre die Sicherheit das Rauschen des Stromes, der seine Zeit im innersten Herzen durchflutete, zu hören. Er ließ sich betören und nahm das Wollen für das Sollen. Da wurde er der Romantiker, der von dem, was war und von dem was dereinst werden soll träumt. Der Meister, welcher der Lebensbejahung einzigartige Meisterwerke gesetzt hatte, wird der, allerdings den Arbeiten des Mannesalters gegenüber nur noch stammelnde Schilderer der Lebensverneinung. Er wurde der Bildner, der schreiben konnte:

„Der Welt entflohn geliebter Herr und ohne
Des Lebens drückend lästiges Gewicht,
Ist nun zu Dir mein schwanker Kahn gericht't,
Daß ich in wildem Sturm in Ruhe wohne." —

Kreuzbilder und jenes angefangene riesige Werk, das sein Grabmal zieren sollte, entstammen dieser letzten Zeit.

Ein bärtiger Mann, in einen Mantel gehüllt, mit der Kapuze über dem Kopfe bildet die Spitze dieser Gruppe. Christus, dessen tote Glieder, keiner inneren Erregung mehr folgend, schlaff in der Lage bleiben, in die sie zufällig bei der Kreuzabnahme geraten sind, ruht in seinen Armen. Der Kopf ist zur Seite gesunken, die Beine sind geknickt, im Knie eingebogen, die Arme hängen leblos herab. Zwei Frauen knieen zur Seite des Leichnams und stützen denselben; die Madonna preßt ihr Antlitz an den Kopf des Sohnes und hält mit beiden Armen seinen Leib umfaßt. Maria Magdalena auf der anderen Seite stemmt die eine Hand gegen den Schenkel Christi,

und unterstützt mit der anderen den Leib unter der Achsel, so daß sein Arm sich frei um ihren Kopf legt.

Die Masse des Blockes reichte für die Gruppe von vier lebensgroßen Figuren nicht aus, auch zeigte der Marmor Flecken, und zum Ueberfluß war von der Madonna ein Finger abgesprungen. Michelangelo ließ daher das Werk unvollendet liegen, zerschlug es sogar in mehrere Stücke. Doch gestattete er später, auf Bitten seines Freundes Francesco Bandino, daß es durch den Bildhauer Tiberio Calcagni wieder zusammengesetzt und ergänzt wurde. Die Vollendung konnte freilich der verhauenen Gruppe niemals verliehen werden. Sie blieb im Besitze der Familie Bandino, kam nachmals nach Florenz und wurde 1722 im Dome hinter dem Hochaltar aufgestellt. Das trübe Licht, welches sie durch die Kuppelfenster empfängt, ist hell genug, die Fehler der Arbeit und die Maßlosigkeit der Komposition erkennen zu lassen. Nun wandte sich Michelangelo, der, wie Vasari sagt, immer etwas mit dem Meißel arbeiten mußte, um sich die Zeit zu vertreiben, dem anderen kleineren Blocke wieder zu, ohne aber auch diesen zu vollenden. Er wurde hundert Jahre später in einem unterirdischen Raume entdeckt, herausgehoben und öffentlich ausgestellt. Er steht gegenwärtig im Hofe des Palazzo Rondanini auf dem Corso, arg zugerichtet, wenig deutlich und nur in einzelnen Teilen die Spuren der Hand Michelangelos verratend. Auch hier ist der Verlust des Sinnes für das Plastisch-Maßvolle besonders bemerkbar. Michelangelo behandelt den Marmor wie ein leeres Blatt Papier, welches sich beliebig mit Linien beschreiben läßt und Aenderungen der Umrisse willig duldet. Die Kunst, Vasaris Worte bezeugen es, war für ihn ohne bestimmte feste Ziele, ein bloßes Spiel geworden (Springer).

Mit Vittorias Tode (1547) war nicht allein das innigste Seelenband, das Michelangelo ans Leben geknüpft hatte, zerrissen,

sondern auch die letzte kräftige Anregung zu künstlerischem Schaffen begraben worden. In den vier Sonetten, die er auf ihren Tod dichtete, kehrt die Klage über seine Verlassenheit und wie er kraftlos geworden, immer wieder. Die Erinnerung bringt kein Heil, den plumpen Hammer kann er wohl noch führen, aber der Himmelshammer, der allein die Schönheit schafft, fehlt ihm fortan; einer erloschenen Kohle ist er ähnlich geworden. Und in einem an Vasari gerichteten Sonette sieht er sich bereits an das Ziel von seines Lebens Mühen gelangt und eilt, den morschen Kahn aus Sturm und Wellen im sicheren Hafen zu bergen:

„Mein Herz erfreut nicht Meißel mehr und Malen,
Daß es sich nur zur Gottesliebe wende,
Die ausgespannt am Kreuz die Hand uns reichet." —

Wie bezeichnend ist es, daß der Meister das Verständnis für das Wesen der Plastik verloren und gänzlich in das Malerische abgeirrt war! —

Eine der wichtigsten Folgeerscheinungen der Nacktkunst Michelangelos ganz allgemein gültiger Art ist die Darstellung von halb oder ganz nackten Menschen, wann immer es nur das Motiv zu erlauben schien. Auch Erzählungen, Verkörperungen, die aus der religiösen Legende genommen waren, wurden tunlichst mit Nacktbildern ausgestattet. Die Kirchen, Kapellen, Privathäuser erhielten einen bis dahin ganz unbekannt reichhaltigen Schmuck an Nacktfiguren. Zu einem Teile sind jedenfalls, die jetzt in steigendem Maße zur Zierde der Paläste herangezogenen weiblichen wie männlichen Menschen in nahezu völliger Rundplastik ebenfalls aus der durch Michelangelo völlig entbundenen Begeisterung für die unbekleidete Menschengestalt zu erklären; allerdings soll nicht vergessen sein, daß die Antike in diesem Falle nochmals und lauter als je zuvor ein ernstes Wort mitsprach.

* * *

Michelangelos Künstlerwille bietet noch auf einem anderen Gebiete einen Abschluß, der deshalb im Zusammenhange hier zunächst erörtert werden muß.

Die Meister der italienischen Frührenaissance — allen voran Donatello — sind die ersten, die das unbekleidete Kind in der Nackkunst als vollgültigen künstlerischen Vorwurf betrachten.

Es sei an dieser Stelle ein kleiner historischer Exkurs gestattet, bei dem mich selbst zu zitieren erlaubt sein möge.

Die Darstellung des Kindes.

Das Kind, das lebende Symbol der Liebe, wenn ich so sagen darf, wurde für die antiken Künstler das Sinnbild dieser zartesten und mächtigsten Herzensempfindung. Der Eros und der Anteros, Liebe und Gegenliebe, die Boten der Herzensneigung eines Menschen zum andern, zählen zu den reizvollsten Gebilden, die die alten Griechen mit ihrem feinen, künstlerischen Tiefblick als Seelenkünder schufen. Und nicht unebenbürtig an gemütvollem Gehalte wie plastischer Formengebung tritt uns das zweite Bildwerk, das der Erscheinung des Kindes entnommen ist, der Tod entgegen. Das Kind, das das süßeste Leben den Alten darstellte, senkte auch die Lebensfackel, wenn der Mensch, müde vom reichen Dasein, den Schritt in die Unterwelt lenkte.

So fremd die künstlerische Betätigung der Christen zu Beginn unserer Aera der Denkweise des Altertums gegenüberstand, so innig ist gerade sie auch in ihren Anfängen der klassisch-römischen Kunst verbunden. Wiederum schilderten die Künstler das Kind zuerst als das „Kind" überhaupt. Aber diesmal erscheint es uns nicht als der Künder glühender, reiner Menschenliebe, sondern als das Liebespfand, das Gott der Vater den Menschen geschenkt hat. Es ist die Madonna mit dem Christus- dem göttlichen Kinde auf dem Arme,

wie wir sie bereits in den Katakomben als Hegerin der Kindesdarstellung in der bildenden Kunst kennen lernen.

Das sogenannte Mittelalter blieb im wesentlichen bei dieser Auffassung stehen, wenngleich die Madonna, als Himmelskönigin aufgefaßt, dadurch dem Kinde auf ihrem Arme nähergerückt erschien — allerdings standen jetzt beide den Menschen als solchen ferner. Die Frührenaissance verband zuerst das Kind der Madonna mit der Erdenwelt, indem sie Kind wie Mutter aus Himmelshöhen auf die Erde versetzte und das Kind mit der Mutter durch das schönste Band einte, durch die Mutterliebe. Das göttliche Kind und die erdgeborene Mutter wurden auf die gleiche Stufe gehoben durch die reinste Liebe, durch die Liebe der Mutter zum Kinde. Die Frührenaissance gab auch dem Kinde selbst die einfachen Regungen des kleinen Herzens wieder. Filippo Lippi und Botticelli sind die ersten Maler, die die Händchen des Knaben nach dem Halse, nach der Brust der Mutter tasten lassen, bis Raffael seine herzigen Buben übermütig in den Ausschnitt des Kleides der Maria greifen, nach den Vögeln haschen und Johannes die Bruderhand bieten läßt.

Das Christkind wäre schwerlich, jedenfalls nur nach langen Irrfahrten, der Erlöser des Kindes in der Nacktkunst geworden; ebenfalls nicht der Engelknabe, der in den älteren Zeiten nur als Cherub lebte — hier mußte die dem Leben auf der Erde zugewandte künstlerische Tätigkeit der antiken Völker helfend eintreten. Denn die reizenden geflügelten nackten Engelknaben, die wir in dem Relief mit der Erschaffung Evas auf der Paradiesespforte Ghibertis (1452) begegnen, sind bereits Abkömmlinge des alten Erosknaben. Donatello und della Robbia wandelten den Liebesboten zum gesunden, derben, munteren italienischen Buben um, der unter der deckenden Adresse eines Engelknaben an Kanzeln und Lesepulten sein heiteres und mutwilliges Leben austobte. Diese beiden Bildner sind ohne Frage die

Meister, die zum ersten Male auf die Straße hinausgingen und im Kinde ein Modell für Kunstwerke sahen und als solches festhielten, nach ihrer Art verschieden: der eine bildete den kleinen Schlingel etwas derbfäustig, der andere ließ die guten Lehren der Kinderstube stärker hervortreten. Beide Meister schildern aber gesunde Kinder und weder Eroten noch Putten.

Das reizvollste ganz nackte Kind hat Donatello in seinem Bübchen mit dem Fisch modelliert. Was ist das doch für ein kleiner durchtriebener, prächtiger Bub! Die Donatelloschen singenden Engelknaben in Florenz wie in Padua tragen zwar ein kurzes ärmelloses Hemdchen, aber sie agieren durchschnittlich mit ihrem Beinwerk so lebhaft herum, daß es schließlich nicht mehr all zu viel zu verdecken gibt. Neben diesen Arbeiten sei nur noch an ein Beispiel aus der Plastik erinnert, an Pollajuolos ungewöhnlich reizvollen Kinderbacchantenzug. Auch Correggio hat in seinen munteren nackten Kindern eigentlich immer nur den einen Ton der fröhlichen, schelmischen Natürlichkeit, allerdings mit besonderem „Charme", zu treffen gewußt. Die italienischen Maler wie Bildner zeigen, selbst hier und da in den kleinen Neugeborenen (wie auch in den berühmten della Robbiaschen Wickelkindern) entwickeltere d. h. ältere Kinder als in gleichen Fällen die Nordländer, die diesmal gleich in der Erörterung einbezogen seien. Die Italiener brauchten für ihre Formanschauung ein gewisses Maß von Entwickelung, selbst das Christkindchen in der frühen Anbetung Filippo Lippis in Berlin weist sie auf, wobei ihnen die Natur in ihren Landen etwas entgegenkam. Im Norden war dies alles anders und der unerbittliche Realismus tat das seinige hinzu. Dort überquellende breite Formen, hier dünne Gliederchen, von faltiger zarter Haut umspannt. Ohne dies Thema in seine einzelne Darstellungen zu verfolgen, sei nur nochmals hervorgehoben, daß die Nacktkunst dieser Jahrhunderte der Renaissance das nackte Kind kannte. Was

die Frührenaissance vorbereitete, erntete auch diesmal das Cinquecento. Ich sehe hier im Grunde überall ab von dem Putto mit kindlichen Zügen. Deshalb seien auch Engelknaben, wie etwa die Tizians auf seiner Himmelfahrt der Madonna (früher in der Frari Kirche zu Venedig) nur erwähnt, da die Behandlung, Auffassung in diesem Falle ziemlich gleichartig ist. Aus diesem Grunde sei für ganz Italien aus dem sechzehnten Jahrhundert nur einer, der größte, der wahrste aller Kindermaler diesseits wie jenseits der Alpen erwähnt, der einsame, verschlossene, der kleinen Welt des Tages so ferne stehende Michelangelo. Er hat das kleine Herzchen der Kinder vor allem andern gekannt, ihre Leiden und Freuden erfaßt und in unablässig neuen Wendungen in den nackten Knaben und Mädchen an den Thronen seiner Sibyllen und Propheten geschildert. Sie lachen, sie ärgern einander, sie küssen sich, sie trotzen miteinander, sie weinen und schmollen — kindlich froh und kindlich traurig. Dem tiefsten Denker unter den Malern dieser reichen Zeit war auch das Seelenleben dieser Kleinen ein Motiv, aus dem er mit starker Hand schöpfen und das er zu formen, zum Kunstwerk werden zu lassen im Stande war.

* * *

Das Weib in Florenz.

Der ausgesprochen männlichen florentinischen Kunst war das Weib als Weib fremd geblieben. Die Florentiner waren handelnde aktive Menschen, die Erholung von der Last des bewegten Lebens in anmutigen sinnfälligen aber nicht in überwiegend grobsinnlichen Genüssen, unter der Herrschaft des Bacchus und der Venus suchten. Das Leben am „Hofe" des fürstlichen Kaufmannes, des „Il Magnifico" darf als Vorbild, und als das von andern nachgeahmte Beispiel gelten.

Allerdings gingen die florentinischen Künstler nicht an der Aufgabe vorbei, den Körper des Weibes zu bilden, aber es blieb bei einer im gewissen Sinne geschlechtlosen Schilderung, nachdem Masaccio jene tiefdringende Interpretation des Seelenlebens, als einziger auf diesem Pfade, geboten hatte. Selbst Signorelli kennt nur rein äußerliche Unterscheidungsmomente bei der Darstellung der Frau, die feineren Verschiedenheiten sogar des Oberflächenrealismus bleiben seinen sehenden Augen ebenso unsichtbar wie das Wesen des Weibes. Das treibende Interesse fehlte in Florenz.

Botticelli (1446—1510).

Der Maler des Kreises, der sich um den antikisierenden Poeten Lorenzo il magnifico gesammelt hatte, versuchte als erster den weiblichen Körper seinen besonderen Eigenheiten nach zu schildern. Es ist gewiß nicht ohne Belang, wenn sowohl in dem Gemälde Botticellis „die Verleumdung" wie im „Frühling" und in den Venusbildern die Antike unmittelbar mit ihrer erdgewandten Sinnesrichtung hineingriff. Des Meisters Bild, die Geburt der Venus, sei kurz betrachtet. In[1] der Mitte des Bildes steht auf einer Muschel, die das Meer an das Ufer trägt, Venus, getrieben von zwei Windgöttern; ihr entgegen eilt ein Mädchen, wohl eine Hore, mit einem reich mit Blumen geschmückten Mantel herbei. Eine antike Sage, und doch ein modern-quattrocentistisches Bild. Die Venus bietet das Zünglein an der Wage in der Konzeption, die in diesem Falle in sehr beachtenswerter Weise von rein malerischen Gesichtspunkten erfüllt ist. Die Göttin in der Mitte auf der Muschel wird links von den dunkleren Figuren, die auf hellem Himmel stehen und rechts von der dunklen

[1] Haendcke, Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten. Ein Handbuch bei der Betrachtung von Kunstwerken, S. 78.

Masse der Bäume und der Figur des Mädchens umgeben. Diese helle farbige Gestalt dient als Rückschieber des gesamten Hintergrundes rechts. Dies war um so nötiger, als die Raumtiefe lediglich durch die vorspringende Küste und den Durchblick rechts durch die Bäume vorgetäuscht werden konnte, da Botticelli die Wasserfläche nicht in den Hintergrund zu führen im Stande war.

Beachten wir einige Einzelheiten, so ist es sehr lehrreich, wahrzunehmen, daß der Meister bei der mit kurzen Strichen arbeitenden, detaillierenden Zeichnung der Venus Erinnerungsbilder aus der Antike nach Bewegung und Gestalt gehabt, aber ein Modell bis in die Einzelheiten (Brustbildung) verwendet hat. Botticelli fand, wie es scheint in dem Motiv, wie in den Wünschen des Bestellers des Gemäldes eine gewisse Ermunterung eine porträthafte Frauenfigur zu malen; denn es soll die Geliebte Lorenzos Akt gestanden haben. Es dürfte das erste Mal sein, daß in der florentinischen Kunst der nackte Mensch bildnismäßig dargestellt ist, denn in den nackten männlichen Gestalten dürfen wir sorgsame Aktstudien, aber nicht Porträts schlechthin annehmen. In diesem Falle müssen wir an ein Körperporträt glauben, denn die besonderen körperlichen Merkmale dieses schwindsüchtigen Mädchens beweisen die unmittelbare und peinlich individuelle Wiedergabe des Modells. In dieser Tatsache tritt uns ein Charakteristikum der italienischen Quattrocentokunst besonders scharf ausgeprägt entgegen. Sie ging noch nicht den Weg des Künstlers, der gelernt hat, lediglich das seiner Eigenart liegende aus dem Stoffe zu nehmen, sondern sie setzte noch etwas äußerlich zusammen. Der Reichtum des Kunstwerkes beruhte, einige wenige Arbeiten ausgenommen, noch nicht allein in dem treibenden Müssen des Künstlers nach seinen besonderen Anlagen, sondern auch außerhalb der schlechthin gesehenen Form in den Absichten des Künstlers als Individuum; im Gegensatz zu der großen Cinquecentokunst. Das

in Rede stehende Gemälde ist auch insofern von Wert als dies Bildnis der nackten Schönheit eines Weibes, einer geliebten Frau für den „fürstlichen Kaufmann" von Florenz gemalt wurde. Zum ersten Male begegnen wir in der mittelitalienischen Kunst einem erotischen Zuge in der Nacktmalerei, allerdings noch ganz naiv und nur andeutungsweise. Das Genußleben eines Lorenzo des Prächtigen erlaubt zukünftige Fürstenmoral nur vorzuahnen; aber das Mene tekel einer kommenden Zeit war gemalt. Die gröberen Elemente der Antike beginnen sich zu äußern.

Piero di Cosimo (1462—1521).

Angereiht seien hier aus Erwägungen mehr allgemein kunsthistorischer Art Piero di Cosimos Bilder wie etwa „Hylas und die Nymphen", auf dem ungewöhnlich viele wenigstens halbnackte weibliche Figuren sich befinden, ferner sei „Mars und Venus", „der Tod der Prokris" erwähnt. Ob es ein Zufall ist, daß gerade Piero di Cosimo häufiger unbekleidete Frauenkörper malte? Gewiß nicht, denn „es ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst Pieros, daß er zu der Zeit, als Leonardo von Florenz abwesend war, durch seine Studien der atmosphärischen Erscheinungen in der Natur und ihre Wiedergabe im Bilde der Kunst seiner Vaterstadt neue Wege wies und die jüngere Generation zum Weiterstreben auf diesem Gebiete anregte. Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo, Franciabigio schulden darin das Beste ihm (Ulmann). Im Besitze der Oelmalerei konnte Piero eine Stimmung wiedergeben, einheitlichere Beleuchtung durchführen, und koloristisch begabt, war er deshalb im Stande, den Feinheiten des Tones auf der Haut des weiblichen Körpers nachzugehen. Sein Nachfolger im Geiste war vorab Franciabigio, der wohl die koloristisch feinsten Nacktmalereien in Mittelitalien vor Sodoma schuf.

Francia Bigio (1482—1525).

Sein Gemälde David und Bathseba enthält vielleicht die vollendetsten weiblichen Akte, die die florentinische Malerei bis dahin (1523) hatte entstehen lassen. Denn Leonardos Leda können wir den rein malerischen Qualitäten nach nicht beurteilen und Michelangelos Frauenakte gravitieren zu sehr nach der Zeichnung hin. Franciabigio modelliert sehr fest, er ist eben ein Florentiner, aber er versucht doch jene schimmernde Hülle aus Licht und Schatten dem edel gebauten, wohl abgewogenen Frauenkörper überzuwerfen.

Raffael (1483—1520).

Rom tritt wieder in unsern Gesichtskreis, aber sein Bild hat sich diesmal für uns gewandelt. Nicht in den Palast des Papstkönigs treten wir, sondern in das eines Kaufmannes, der die Güter dieser Welt mit dem erworbenen Gelde genießen will. Raffaels Schule malt hier das hohe Liebeslied der Antike, die Sage von Amor und Psyche, in schlechter Formgebung, aber in feiner antiker Auffassung. Raffael selbst ließ unter seinem Pinsel das Weib in seiner irdischen Weibesschönheit entstehen, die Galathea. Es ist nicht die „hohe Frau von Milo", es ist aber auch nicht die porträthafte Venus von Botticelli, sondern es ist eine junge Frau von ausgesucht schönem, aber durchaus modellmäßigem Gliederbau, die nur dasteht, um mit einiger Eitelkeit heiter und anmutig die Herrlichkeiten ihres minnefrohen Leibes zur Schau zu stellen. Die etwas feminine Kunst Raffaels ist allerdings in der Nacktmalerei himmelweit von der edelschönen Leda Leonardos und dem mächtigen Heroengeschlecht Michelangelos entfernt. Als der Urbinate es später versuchte mit seiner liebenswürdigen Anmut den mächtigen Formen des Terribile sich zu nahen, da wurde er der erste Epigone dieses

Titanenbildners. Ob es ein Zufall ist, daß zwei Raffael als Künstler nahestehende Meister, Marc Antonio Raimondi und Giulio Romano als allzu gelehrige Schüler der Antike, die sich bekanntlich recht innig an lasziven Stoffen erfreute, wegen grob obscöner Schildereien Aergernis hervorriefen?

Cassone Bilder.

Einen gewissen Einfluß haben für unser Thema die antiken Sagen auch ausgeübt, als sie ihrerseits Anregungen zu Darstellungen auf den „Cassone" Bildern gaben. Diese Gemälde schmückten die Truhen, besonders Hochzeitstruhen, und wurden naturgemäß ihrem Stoffe nach vielfach aus den mythologischen Liebessagen genommen; besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Sagen von der Jo, von Amor und Psyche, der Amorettentanz, die Entführung der Ariadne, die Bacchanalen usw. Und gerade Florenz muß als Heimstätte dieser liebenswürdig heiteren Kunstweise, die Möbel mit Malereien zu schmücken, gelten. Unter der Schar dieser Künstler ragen vor allen anderen zwei hervor, Marco del Buono und ein Apollonio, die in zwanzig Jahren nicht weniger als 150 Hochzeitstruhen bemalten. Das etwas spätere sechzehnte Jahrhundert ließ in Florenz ein stärkeres Interesse für die Darstellung des nackten weiblichen Körpers aufkommen, da die technischen Mittel, wohl unter allgemein venezianischem Einfluß, in dieser Hinsicht feinere wurden. Aber trotz allem, die Eigenart des nackten weiblichen Körpers künstlerisch zu bewältigen, ist der florentinischen Kunst niemals gelungen. Sie konnte naiv porträtieren, sie konnte einmal zum Grobsinnlichen abirren, aber ihr fehlte das Vermögen, den feinen Reizen des körperlichen wie seelischen Frauenlebens gerecht zu werden. Eine Schule, in der die Linie, nicht die Farbe und das Licht die beherrschende Rolle spielt, wird jener formalen Aufgabe stets fern bleiben, sie wird eben nie-

mals die Mittel besitzen, die gefühlsmäßig angeschaute Erscheinung restlos in Form aufgehen zu lassen, das ausdrucksvolle Formenspiel des nackten weiblichen Körpers sinnfällig zu machen.

Sodoma (ca. 1477—1549).

Aber die Strenge der mittelitalienischen Kunst wich überall hier gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einer Auffassung, die weichen Formen sich neigte, so daß selbst ein Sodoma nicht aus dem Bilde herausfällt, obwohl er, ein Nord-Italiener, aus Vercelli, einem italienischen Städtchen zwischen Turin und Mailand, gebürtig ist. Allerdings sonnte er sich bereits in jungen Jahren in der wunderherrlichen Kunst Leonardos. Er war dieser Gunst des Schicksals auch nicht unwürdig; denn seine lebenswahre anmutige Liebenswürdigkeit, sein feines Verständnis für elegante Linienführung und seine hohe Begabung als Maler gestatteten es ihm, sich in Leonardo einzufühlen, so daß er dessen Leda jedenfalls besser als es irgend ein anderer zu tun im Stande war, kopierte.

Als Sodoma seine Schritte nach Mittelitalien lenkte, führte ihn sein guter Genius oder seine klare Einsicht nach Siena, der Stadt der sinnenfrohen Schönheit in Kunst und Leben wie sie in diesen Gegenden möglich war. Und wo konnte er biegsamere, edel gewachsenere Frauen mit anmutigeren Gesichtszügen sehen als hier? In Siena lernte er Quercia kennen. In der Folge begeisterte er sich an der Antike und Raffael. Ich glaube, man darf sagen, Sodoma ist ein sorgloser, aber intimer Schilderer einer weichen, formenschönen, lebensfreudigen Nacktkunst, die die Körperschönheit der jungen Frauen und Jünglinge einer sinnenfreudigen Bewunderung aufweist. Sodoma gravitiert in seiner Gesamthaltung etwas nach Venedig. Sicher hat er die Schilderung der antiken Lebenslust ähnlich wie die Meister am Lido, innerlich erlebt und verkörpert. Das

schönste Gemälde dieser Art ist die seit langem leider unsichtbar gewordene Hochzeit der Roxane mit Alexander in der Farnesina zu Rom.

Zu Grunde liegt Lucians Beschreibung eines Gemäldes des Malers Aetion: „Es stellt ein außerordentlich schönes Gemach mit einem Brautbett vor. Roxane, eine unbeschreiblich reizende Gestalt sitzt jungfräulich züchtig zur Erde blickend, vor dem ihr gegenüberstehenden Alexander. Das Paar ist von lächelnden Liebesgöttern umgeben. Einer derselben steht hinter ihr, zieht ihr den Brautschleier vom Kopfe und zeigt sie dem Bräutigam; ein zweiter ist sehr dienstefrig beschäftigt, ihr die Sandalen von den Füßen zu nehmen, damit sie sich niederlegen könne. Ein dritter hat Alexander beim Mantel gefaßt und zieht ihn mit allen Kräften zu Roxane hin. Er selbst, der König reicht der Jungfrau einen Kranz dar. Als Bräutigamsführer steht Hephästion neben ihm mit einer brennenden Fackel in der Hand und auf einen gar zarten blühenden Jüngling gelehnt, den Hymenäus wie ich vermute; denn der Name steht nicht dabei. Auf einer anderen Seite des Bildes spielen Amoretten mit Alexanders Waffen", usw. — Sodoma hat sich ziemlich genau an diese Schilderung gehalten; im übrigen, namentlich was die Amoretten betrifft, eine Fülle eigener Poesie hinzugefügt. Die Putti des Schlafzimmers waren zu jener Zeit schon stark im Schwange, wie wir aus den häufigen Darstellungen heiliger Geburtsszenen ersehen; das reichste Exempel ist aber entschieden Sodomas Komposition in der Farnesina. Die munteren Bübchen bilden ein geistreiches Orchester zu dem Vorgang, eine paraphrasierende Symbolik von innigster Art. In ihrem Spiele mit dem Vorhang auf dem Baldachin kennzeichnen sich die verschiedenen Stadien und Launen, der Neckerei, der Scham, der Sehnsucht, des Mysteriums, des Triumphes der Liebe. — Die Gestalt der Roxane ist leider wieder leichtsinnigerweise verfehlt gezeichnet. Das ganze

Gemälde ist jedenfalls ein höchst bedeutendes Werk aus Sodomas noch jugendlichen Manneszeit. Es scheint ihm ganz besonders wohl bei dieser Arbeit gewesen zu sein. Und in der Tat mußte er sich bei der Schilderung eines solchen Gegenstandes zu Hause fühlen; denn er war in seinem tiefsten Wesen ein Erotiker. Er verleugnet diese Eigenschaft selten; immer tauchen wieder ihre Zeichen auf, üppige Wendungen, Weichheit der Glieder und jenes rosige, wie leise trunkene Lächeln. Sodoma hat als Nacktmaler einen neuen Typus eingeführt, dessen Ausdruck die rein menschliche Lebenswonne, das Hingebende, Genußfähige, Blühende in der Menschenerscheinung ist, so echt im Geiste der sonnigen Hochrenaissance und doch nur eines ihrer Elemente. Dieser Typus hegt aber von Hause aus den Keim zum Konventionellen in sich; er ist oft zu schön, zu süß. Es fehlt ihm an innerem Gegendrucke, an Knochen. Auch die milde Schönheit kann nicht ohne den Kontrast auskommen, sonst wird sie eitel Schaum. Er zeichnet auch gar zu lose und malt zu oberflächlich. Dennoch muß dies Zusammensehen der Einzelheiten zu einem im Grunde echt malerisch aufgefaßten Ganzen betont werden. Sodoma ergänzt und erweitert unleugbar die streng zeichnerische konstruktive Manier der Mittelitaliener. Er half eine gewisse Schwere und Herbigkeit aus der Nacktkunst fortnehmen.

Allegri gen. Correggio (1494—1534).

Von Sodoma finden wir auch leicht den Uebergang zum Helldunkelmaler Correggio, in dem der Schönheit des Weibes zum ersten Male in der christlichen Kunst ein begeisterter Interpret erstand. Seine Malereien stellen die edelste Blüte jener Richtung des Humanismus dar, die in und mit der Antike fühlen wollte, wie diese sich einst das Erdendasein, verklärt vom Glanze, der vom Olymp herniederstrahlte, wünschte. Giorgione stirbt zu jung, Tizian bleibt

einigermaßen am Aeußeren hängen, nur Correggio weiß mit schöpfendem Tiefblick wesensverwandte Wirklichkeitsmomente in seiner und der Antike Künstlerseele zu finden.

Des Meisters der Grazien Kunst aus seiner näheren Umgebung herzuleiten, ist nur bedingt möglich. Die im Quattrocento noch mehr wissenschaftliche Beschäftigung mit der Antike war allmählich zum integrierenden Bestandteile der besonderen Kultur der Gebildeten in dieser Epoche geworden. Vor allem pflegte sie die kleinen Höfe. Correggio selbst fand die Kraft zu seinem Tun vornehmlich in seiner inneren Natürlichkeit.

Correggio wie Tizian haben das Weib in all' seinen sinnfälligen Reizen gemalt, sie haben ihren Pinsel der Verherrlichung des Liebeslebens bis in die höchsten Aeußerungen leidenschaftlichster Hingabe hinein geliehen. Und es ist Zeit uns zu fragen, wie ein Künstler Aufgaben dieser Art gegenüber sich trotz aller Realität der Schilderung vom Gemeinen fernhalten kann.

Dem Künstler ist die ganze sichtbare Welt ein Arbeitsgebiet. Mit scharf beobachtendem Auge geht er jeder Einzelheit nach, und prüft sie auf ihre Verwendung. Das auf dem Wege der liebevollen Betrachtung erworbene Wirklichkeitsmaterial bildet für den Künstler das Mittel, um seinerseits ein Werk zu schaffen, das wiederum gesehen, vom Auge beurteilt werden soll.

Das psychologische Moment, das den Künstler bei dieser Tätigkeit der Natur gegenüber begleitet, ist das Gefühl. „Die Gefühlsregungen vibrieren in einem Künstler viel stärker als im Laien, denn ob er sich der Linie oder der optischen Werte in der Natur bedient, immer ist es das Fühlen, die durch Empfindungen beschwingte Phantasie, die all' seine Schritte lenkt, all' sein Tun beherrscht." Dem Worte Herders: „Die Empfängnis neuer Ideen und Entwürfe, die Arbeit und Ruhe der Weisen liegen im Schoße der Leiden-

schaften vergraben," sei noch ein Ausspruch des jungen Goethe hinzugefügt: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." Diese starke Gefühlsemotion wird den Künstler bei der Wahl des Vorwurfes bestimmen, wird das heilige Feuer sein, das sein Schaffen erwärmt — aber gleichzeitig wird damit eine Art Abtötung der Empfindungen Hand in Hand gehen. Denn nichts wird die glutvollste Begeisterung zu Stande bringen, wenn nicht die solideste Arbeit sich dazu gesellt. Die Tätigkeit des Konstatierens, der Zwang jedes Einzelne auf seine sachliche Verwendbarkeit zu prüfen, wird jede „Stimmung" verflüchtigen lassen. Je leidenschaftlicher die Hingabe des Künstlers an das Werk sein wird, um so geringer wird seine persönliche Anteilnahme an dem jeweiligen Objekt sein, in um so ausgesprochenerem Maße wird er die Freiheit vor sich selbst gewinnen und Beobachter schlechthin werden. Und, es sei gleich hinzugefügt, je feiner das Vermögen Kunst verstehen zu können, im Beschauer der Kunstwerke ausgebildet ist, um so mehr wird er sich an die rein künstlerischen Fragen halten können. Das Sehen des Laien, sagt Böcklin, geht aufs Detail, das rein künstlerische Sehen aber aufs Ganze. Ersterer sieht Einzelheiten, die er addieren kann, um dann noch lange nichts Künstlerisches gesehen zu haben, letzterer empfängt einen Gesamteindruck, ein Bild.

Correggio ist, ganz allgemein gesprochen, der einzige Maler des damaligen Italiens, der in wirklich antikem Sinne den Genuß des Lebens in Schönheit, im Scheine der frohen, hellen Sonne malte. Die nackten Apostel, die auf Wolken gelagert in San Giovanni Evangelista in Parma sein lichtgewaltiger Pinsel entstehen ließ, sind keine tiefen großen Charaktere wie die Michelangelos, aber sie genießen göttergleich die Welt. Und der Jubel und Trubel, der sich im Himmel bei der Auffahrt der Madonna in der Kuppel des Domes

zu Parma erhebt, der ist nicht dort zu Hause, wo man an den Stufen des Thrones Gottvaters Hallelujah singt, sondern wo Nektar und Ambrosia quillt und erquickt. Correggio ist der erste italienische Maler, der die „morbidezza" des weiblichen Körpers zu malen befähigt war; denn sein feines Helldunkel ließ jede zarte Schwellung und Hebung des Fleisches zur Geltung gelangen; allerdings sind seine Frauen etwas blutarm, und die männlichen Körper erscheinen geradezu unkräftig.

Correggio hat bei dem Malen seiner Nacktfiguren offenbar stets eine sehr intensive Lichtquelle vor Augen gehabt oder sich eine solche vorgestellt. Die Danaë, die nach Brücke ein Körperporträt ist, der Ganymed sind im klaren Sonnenlicht, die Leda in einem nur durch das Laub der Bäume des Waldes gedämpften, gemalt. Die Art der Schattenkonturen lassen darüber keinen Zweifel. Den Meister interessierte besonders lebhaft das durch die Reflexlichter und durch den Schatten veränderte Licht auf den Körpern, so daß es z. B. auf den Gliedern des Ganymed besonders reich in rötlichen und grünlichen Tönen variiert ist. Durch die Lichtführung unterstützte der Meister die Bewegungen seiner Figuren und da jene wiederum diesen nachging, so ergab jede leise Veränderung der Oberfläche des Körpers einen besonderen Lichtwert, und weil endlich Correggio auch die Schatten sehr lichtvoll malte, so wird das Leben des Körpers im Scheine des Lichtes mit einer bezaubernd delikaten Ueberzeugungskraft geschildert. Das tastende Auge glaubt jetzt die feinen Gewebzellen, die biegsamen Muskeln, die formstützenden Knochen unter der Haut wahrzunehmen. In den besten Malereien bleibt Correggio davor bewahrt, die einigende Kraft des Lichtes so stark zu steigern, daß seine Malerei glatt wird, in späteren Werken, wie etwa in dem Madonnenbilde mit dem St. Georg in Dresden, hat er dieser Gefahr nicht ganz ausweichen können.

Oberitalien.

A. Mantegna. (1430—1506).

Zwischen den Malern am Arnonfer und am Canale grande steht inmitten ein Meister, der von den ersteren einiges genommen und den andern nichts unwesentliches gegeben hat. Mantegna. In dieses Meisters St. Sebastian in Wien, wohl eines der wichtigsten unter seinen Nacktbildern, macht sich in merkwürdiger Verbindung extreme Theorie, Einfluß der antiken Plastik und scharfängiges Studium der Natur gleichermaßen geltend. Bei der Betrachtung des Körpers St. Sebastians wird niemandem der Gedanke an Blutwärme und feinmaschiges Gewebe kommen; gleich einem Steinblock, wie eine Statue von Stein steht sie vor uns. Mantegna hat auch von der Antike die so bestimmte Teilung des Oberkörpers durch drei wagerechte und eine starke Vertikale übernommen. „Durch die mathematisch-perspektivischen Anschauungen des Künstlers sinkt der Menschenleib fast bis zum bloßen geometrischen Apparat herab und wird genau nach den Gesetzen der Architektur behandelt, und die Gebärden scheinen fast nur gewählt, um die mißbräuchliche Strenge der neuen Auffassung recht hervortreten zu lassen." Die Absicht ist mit ungeheurem Geschick erreicht, aber die Biegsamkeit des menschlichen Leibes ist bedingungslos geopfert. Die Auszeichnung, die kühle Ausmodellierung des Körpers geben das erste Schulbeispiel für die der Malerei so schädliche Anlehnung an die Plastik, deren scharfbestimmte Form durch die mikroskopisch genaue Beobachtung des Malers unterstützt wird. Und trotz all' dieser rein verstandesmäßigen Arbeitsweise hat der große Seelenschilderer, der Goethe das Wort: „welch' eine Gegenwart" entlocken konnte, es verstanden, sein Geschöpf tief leiden zu lassen,

den Beschauer in den Bann dieser Malerei zu ziehen. Es trifft hier einmal wieder zu, daß wir gerne Schwächen und Mängel eines Kunstwerkes hinnehmen, solange wir spüren, daß der Urheber noch mitten im Kämpfen und Ringen um die vollendetste Form steht. „Der Zauber[1], mit dem eine primitive, archaistische Kunst so oft wirkt, — natürlich nur auf den sich ihrer historischen Stellung Bewußten —, verglichen mit den Früchten reifer Kunstperioden, das Fesselnde der in der Regel weder formvollendeten noch ideenreichen Volksdichtung, kurz die verhältnismäßig starke Wirkung der Werke von Anfängern und Unentwickelten scheint kaum eine andere Ursache zu haben, als die Verwunderung darüber, die Bewunderung dafür, was mit so kleinen Mitteln und unter so geringen Voraussetzungen ausgerichtet werden konnte, also die Bewunderung überwundener Schwierigkeiten."

Mantegna zählt auch zu denen, die sich an den antiken Erzählungen begeisterten. Er ist sogar infolge seiner allgemeinen künstlerischen Qualitäten einer derjenigen, welche die Allegorie in der Nacktkunst beliebter machten. Ich habe hier sein Gemälde „die Tugenden verjagen die Laster" (Paris) in der Erinnerung. Wenngleich auch derartige Malereien die Nacktkunst zu fördern, sie zu popularisieren geeignet waren, so verdienen sie andrerseits recht sehr mit Mißtrauen angesehen zu werden; denn die Allegorie will uns etwas sagen, was uns das Kunstwerk selbst nicht versinnbildlicht. Es werden Gedankeninhalte dargestellt, während doch nur der Mensch, einzig das Erlebbare künstlerisch gefaßt werden kann. Seit diesen Jahren sind gerade derartige Stoffe sehr beliebt geworden und die banale Geschicklichkeitsmalerei des späten sechzehnten Jahrhunderts findet in solchen und ähnlichen Werken ihre Ahnen.

[1] Julius Lange, Kunstgenuß und Sinnengenuß, S. 53.

Mantegnas Schüler und Schwager war einer der glänzendsten Maler Venedigs, Giovanni Bellini, der als Nacktmaler Allegorien gemalt hat. Aber diese Bildchen können uns innerhalb des Rahmens unserer Untersuchung nicht besonders interessieren; nur die engen Beziehungen der venezianischen Malerei zu dem realistischen Theoretiker Mantegna.

Die antiken Sagen geben auch den Meistern in Venedig wie Giorgione und Tizian Anregungen, die eine gewisse persönliche Anteilnahme aus alter Blutsverwandtschaft erwärmte. Das pulsende Leben der Stunde schenkte die Seele. Es muß den Erzählungen aus dem Sagenkreise der Griechen und Römer damals eine merkwürdige Kraft innegewohnt haben, so daß die Bewohner einer Prunk liebenden nach Griechenland und Alexandrien handelnden Kaufmannstadt und ein streng katholischer Fürst sich in der nie erlahmenden Freude an der Schilderung des Liebeslebens, wie es die antiken Ueberlieferungen schilderten, kaum satt sehen konnten. Oder war es auf der einen Seite nur ein im Grunde ja nicht weiter befremdender Teil einer besonderen und einer in sich geschlossenen Lebensauffassung, und im Kloster zu Parma wie im Königsschlosse zu Madrid nur ein weiter nicht zu bemängelndes Mittel, um Antriebe im natürlichen Sein des Menschen in künstlerisch verklärtem Schauen zu befriedigen? —

* * *

Venedig.

Die Kunst von Florenz erfüllte, wie bemerkt, ein hoher Ernst, die Venedigs, die der kleinen oberitalienischen Höfe war dem frohen Genusse aller Gaben der schönen Mutter Erde zugewandt. Die besonderen Verhältnisse in Venedig, die zur Koloristik mehr als zur Zeichnung, mehr zum schönen Schein als zur inneren Wahrheit erzogen, verstärkten derartige Neigungen.

Zu diesen, in der natürlichen Umgebung gelegenen, in Italien einzigartigen Umständen treten die der allgemeinen kulturellen Entwickelung. Venedig, eine Gründung vorwiegend germanischer Flüchtlinge vom Festlande, gravitierte als Handelsstadt nach dem Osten, den einzigen Ländern, mit denen ein Ueberseehandel zu führen war. In allen Gebieten des Orientes spielt aber die Frau, als Objekt der Sinnenlust um so mehr die vornehmste Rolle, als der Wein infolge des heißen Klimas den nördlichen Teilen Europas gegenüber als Genußmittel zurücktritt. Das Weib in seiner begehrenswerten Weibesschönheit, die schöne „Hure" des Diesseits und des Jenseits umspielt die Phantasie der morgenländischen Dichter. Die Venezianer lernten bald, als Käufer dieser lebenden Ware, [war doch im damaligen Italien die Sklaverei so wenig unbekannt wie diesseits der Alpen] die Vorzüge des Leibes der Frauen schätzen. Die derbe Genußfreudigkeit, die allen Handelsstädten eigen ist, unterstützte zu alledem jede Tendenz dieser Art. Der Reichtum, über den der venezianische Kaufmann verfügte, erlaubte zudem jeden Luxus in dieser Richtung.

Genug, die lockende Herrlichkeit des blühenden Frauenleibes entzückte das Auge des Venezianers. Die an orientalische Strenge erinnernde Behandlung der Mädchen und Frauen in Venedig ließ endlich die an sich niedrige Einschätzung der Frau als Körper kulminieren.

Ueberall wird des Weibes schwellende Gliederpracht verlangt. Von der göttlichen Größe in der nackten Menschengestalt ist nirgends etwas wahrzunehmen, nirgendwo waltet hier der heilige Eifer, die Wahrheit, die Gesetzmäßigkeit im Körper zu erfassen, hier der Weisheit und Herrlichkeit des Schöpfers mit erkennendem Verständnis nachzuspüren an und durch sie zum hohen künstlerischen Schaffen emporzudringen, selbst, als Schöpfer im Nachbilden, auf hoher Warte

zu stehen, einen Blick in das Werden von Ewigkeit her zu werfen. Venedigs Meister lebten nur in und mit der Welt. Vom ganzen Erdball, soweit er bekannt, strömte hier das Schaffen der Menschen zusammen und überallhin spannen sich Fäden, die von Lido ausliefen. Der Horizont dehnte sich weit. Man sah die Wunder der ganzen weiten Gotteswelt, man freute sich ihrer, man wollte sie genießen, und ein jeder fühlte sich als stolzer Herr, sogar Fremde, wie Dürer es ja beweist. So eignet auch der venezianischen Kunst deshalb von vornherein, selbst in der religiösen Malerei, in den „Sante conversazione" ein genremäßiger dem täglichen Leben zugewandter Zug. Die Malerei wurde ein Verkünder des Ruhmes der Stadt, der Stolz der Einzelnen und der Begleiter des Prunks, dessen leuchtender Sammelpunkt die Frau war. In Venedig entdeckte man zuerst seit der römischen Kaiserzeit die Schönheit des Weibes wieder.

Der Mann „lag" den venezianischen Malern bis auf Tintoretto so wenig, daß sie ihn geradezu mieden, oder, wenn sie seine Gestalt malten, ihn weichlich, feminin auffaßten. Genug, das Weib zu malen, war die Aufgabe der venezianischen Maler; sie waren auch einzig damals in Italien dazu in der Lage. Denn allein sie hatten Gelegenheit in der feuchten Atmosphäre der Lagunen das feinste Spiel leuchtender Farben zu beobachten, die Hand für einen Pinsel zu erziehen, der den zarten lichtumschwebten Schönheiten des weiblichen Körpers gerecht zu werden vermag. Jetzt handelte es sich nicht darum, klar konstruierte machtvoll gegliederte Menschen zu bilden, sondern um geschmeidige Linien, Formen, leise aufschimmernde Lichter, warme, seidige Töne auf weichem Fleisch zu malen, die weibliche Linien-, Farben- und Formenschönheit malerisch zu bewältigen. Die Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts sind die ersten, die die Geschicklichkeit in der Pinselführung betont haben, und damit beginnt eine neue Phase der Malerei, der Nacktmalerei im besonderen, die

sie von den Quattrocentisten in Florenz wie von den Vorfahren in der eigenen Heimatstadt trennt. Sie inaugurieren die moderne Mal- und Nacktkunst.

Ein rein äußerliches Moment kam den Venezianern zu Hilfe, insofern als in Venedig eine Kolonie niederländischer Maler sich niedergelassen hatte, die den einheimischen Künstlern das Geheimnis ihrer sogenannten Oelmalerei schneller als den übrigen Malerschulen Italiens zugänglich machte. Denn es ist ohne weiteres klar, daß gerade eine Malerei, die darauf ausging, die zarten Feinheiten der Oberfläche des weiblichen Körpers darzustellen, den feinen Kennerangen erfahrener Lebemänner zu interpretieren, sich nicht mit der alten Tempera als Malmittel begnügen konnte; denn hier sah ja im nächsten Augenblick nach dem Aufsetzen des höchsten Tones dieser durch das Einschlagen dunkler aus, als der nächste Mittelton, den er verlangte.

Die Malerei ging auf koloristische Wirkung, weniger auf Lichtfragen aus, denn die Besteller wollten das ruhige, leicht gelblich getönte atmende Fleisch ihrer Lieblinge sehen, fühlen, sich an diesem erfreuen, nicht vorab an feinen Lichtwirkungen. Aus allen diesen Gründen mußte sich auch die Plastik mit einer Aschenbrödelrolle begnügen. Denn sie täuschte die blutwarme Wirklichkeit nicht in demselben Maße vor, wie der Zauberpinsel des Koloristen.

Die größten Meister des venezianischen Quattrocento, die Bellini, begannen mit Heilandsbildern, in denen der strenge Wahrheit heischende Stift Mittelitaliens, Mantegnas das maßgebende Wort spricht. Weit aber ließ sie Giorgione, der Götterliebling, als Nacktmaler hinter sich zurück.

Giorgione († 1510).

Giorgione stellt in seinem wegen der edlen Linienführung und der wie selbstverständlich wirkenden Nacktheit seiner Geschöpfe mit

Fug und Recht den Werken der edelsten Antike gleichgestellten Gemälde, die „schlafende Venus" (Dresden) sofort das Programm für die ganze Folgezeit auf. Er malte die ihres schönen Leibes allerdings jetzt noch nicht unmittelbar bewußte Frau lediglich um ihrer Weibesgestalt willen, als das Köstlichste auf dieser Erde. Die venezianische Nacktmalerei berührt in ihren Meisterwerken sich niemals mit dem Laszíven, selten mit dem Gemeinsinnlichen, sie bleibt fast stets objektiv und voller Noblesse.

Die ganze Lebensauffassung, die geschmeidige Malerei auf der Leinwand forderte und unterstützte die Darstellung des nackten weiblichen Körpers, aber der Grundton ist der nämliche wie der der mittelitalienischen Männer- und Freskomalerei: Ein in Wahrheit künstlerischer Charakter, der auch durch die äußere Gestaltung des Motives unterstützt wird.

Tizian (1477—1576).

Entweder malten die Künstler wie Giorgione in seiner Dresdener Venus oder Tizian in seiner Herzogin von Urbino ein Zustandsbild, oder es werden Danaëbilder, Bacchanale, Bacchus und Ariadne und dergleichen Szenen auf die Leinwand gezaubert, in denen das nackte Weib zwar das Hauptmotiv, aber nicht das einzige abgibt. Der spezifisch malerische Charakter der venezianischen Malerei verlangte einen harmonischen Eindruck, aus dem ein einzelner Teil, sich nicht zu stark herausheben darf. Auch jene Giorgionische Venus ruht, heute nicht mehr von ihrem kleinen Amor bewacht, schlummernd, reinen Herzens als eine herrliche Menschenblume inmitten friedvoller, reicher Natur, von ihr umfangen als ihr edelster Besitz. Diese einigende farbige Uebereinstimmung aller Einzelheiten drängte gleichzeitig mit dem ausgebildeten Verständnisse dieser Zeiten für das Innehalten eines richtigen Maßes jede Tendenz, die Grenze

des Künstlerischen zu überschreiten, zurück. Der venezianischen Nacktmalerei fehlt ganz die dramatische Richtung der florentinischen, nichts als der schöne Körper in gefälliger Haltung beanspruchte das betrachtende Auge. Sie ist die reine Zustandsmalerei aus den Lebensanschauungen eines reichen adligen Kaufmannsstandes genommen. Tizian hat, sei zu weiterer Erläuterung dieser Bemerkung gleich hinzugefügt, nachweislich aus den antiken Schriftstellern (Philostrat) unmittelbar geschöpft. Er ist oft enger literarisch limitiert, als man anzunehmen geneigt ist, weil seine gestaltende Phantasie so lebenskräftig und seine malerische Interpretation so lebenswahr wirkt. Dennoch drang Tizian niemals tiefer in das Sein der Antike ein, mit einer Ausnahme, in den noch von Giorgione beeinflußten nackten Mädchen in „Himmlische und irdische Liebe" (Rom). Die Verwendung des nackten Menschen wirkt deshalb in gar manchem Bilde Tizians, das an sich bewundernswert erscheint, wie etwa „Venus und Adonis" (London) bereits dekorativ. Wir haben darauf zurückzukommen. Giorgione fühlte die besonderen malerischen Qualitäten des weiblichen Körpers als solche in einem so hohen Grade, daß er sie in einem Bilde, das ländliche Fest im Louvre ruhig mit bekleideten Figuren vereinte. Auch Tizians Interieurbilder, wie das Gemach, in dem die „Herzogin von Urbino" mit wachen Augen in süßen Träumen liegt, bieten einen Beleg, wie feinfühlig die einzelnen Farbwerte im Bilde zu den besonderen Vorzügen der im Lichte flimmernden, warm getönten Hautfarbe des in wirklich antikem Ebenmaß gebauten vollentwickelten Frauenkörpers in Harmonie gesetzt sind. Welcher Unterschied im übrigen zwischen dem heroischen Charakter der mittelitalienischen und der sinnenfrohen venezianischen Auffassung besteht — Correggio nimmt eine Mittelstellung ein — beweist ein Vergleich zwischen dem Ledabilde Michelangelos und Tizians Danaëbildern. Der Florentiner hat sicher den Stoff tiefer gefaßt, eine Urgewalt geschildert, deren

Wucht die Kraft der idealisierenden Zeichnung und der neutrale Grund im Gemälde unterstützt; Tizian versinnbildlicht anderseits in edler Auffassung das sinnliche Genießen eines echten Weibes, dessen vollkräftiges Erdenglück durch die realistisch wirkenden Farben nicht herabgemindert, aber als schlicht menschlich betont wird, auch durch die Ausstattung des Zimmers doppelt kenntlich an der Erde gefesselt bleibt. Der Venezianer kommt über eine vornehme Wirklichkeit nicht hinaus, wollte und konnte es nicht.

Die venezianische Nacktmalerei hat sicherlich das nackte weibliche Körperbildnis, wie wir es zuerst in der Botticellischen Venus kennen gelernt haben, gerne und häufig gepflegt. Und wenn wir in diesem Falle auch nicht den Finger auf das bestimmte einzelne Bild zu legen im Stande sind, so können wir den vielfachen alten Erzählungen ebenso viel glauben. Das tizianische Bild „Mädchen im Pelz" ist wohl ohne Widerrede gleich wie die Herzogin von Urbino, [wenn auch der Körper vielleicht nicht der Fürstin selbst gehört], ein mehr oder minder sorgsames Porträt. Jenem Nacktbildnis des Florentiners gegenüber sind allerdings die eines tizianischen Pinsels weit mehr in das Reich der blutwarmen Lebenswahrheit gelangt. „Nicht nach dem Modell einer Phryne, und ebensowenig in der Absicht, etwas Erhabeneres zu verkörpern, als das Weib wie es ist in seiner lieblichsten Erscheinung, schuf Tizian dieses Gemälde. Die Natur, die er wiedergibt, ist jung und reizend, nicht verklärt zu einem unnahbaren Adel, sondern bewußt und sieggewohnt, aber ohne darum der züchtigen Anmut zu entbehren. Was der Maler erreichte und kein Maler des Zeitalters mit gleichem Erfolge versucht hat, ist die Darstellung eines schönen lebenden Wesens, dessen weiße Haut bei all ihrem schmelzartigen Glanze doch in jeder Fiber modelliert ist. Dadurch erreicht er den Eindruck des wirklichen Fleisches, das nicht marmorn und kalt, sondern schwellend erscheint, in dem das

Blut des Lebens pulsiert, so daß es dem Atemzuge nachgeben kann." (Crowe und Cavalcaselle.) Zum ersten Male, auch Correggio gegenüber, werden die Formen ganz weich und doch bestimmt, wie das Leben sie bietet. Das Licht verteilt sich breit und gleichmäßig über den ganzen in einer gelblich-rosaweißen Lokalfarbe gemalten Körper. Tizian trennt seine Farbe und seine Beleuchtung von der Wirklichkeit, er wählt sie willkürlich, um bestimmte Farbenharmonien zu erhalten. Seine Nacktkörper besitzen im Ensemble des Bildes einen gewissen Farben- und Formenwert aber ebensowenig wie der Maler sich von der natürlichen Beleuchtung leiten läßt, ebensowenig denkt er daran, die Leiber vor dem Modell nach einer vorgefaßten Idealgestalt, wie Raffael, nach einer „certa idea" sorgsam auszugestalten. Tizian begnügt sich mit sehr allgemeiner Darstellung, und verschmiert nicht selten die feineren, aber sehr wichtigen Uebergänge. Ebenso ungefestigt, sogar fehlerhaft konstruiert ist das innere Gefüge der Körper seiner Geschöpfe. Ja, man denkt im Gegensatz zu Correggio vor Tizians Bildern oft gar nicht an die geheimnisvoll schaffenden Mächte im Körper unter der farbigen Haut. Auch diese kommt bei Tizian insofern etwas zu kurz, als das reiche Spiel zarter Reflexlichter verhältnismäßig wenig zur Geltung gelangt. Die Nacktmalerei des Meisters von Cadore ist durchweg dekorativ.

Die Wichtigkeit der venezianischen Nacktmalerei liegt allgemein darin, daß sie im Gegensatz zu jener heroisierten Menschlichkeit der Mittelitaliener im Cinquecento zu einer Verherrlichung des einfachen Individuums gelangt, daß sie zum Schilderer der Leibesschönheit, zum Dolmetscher der Sinne in ihrer edlen menschlich-wahren Kraft geworden ist. Einzig das den Romanen eigene feinfühlige Verständnis für eine edle Wohlanständigkeit in jedem Hinblick schiebt diese nackten Menschen in eine Sphäre des Idealen zurück; denn der Künstler herrschte hier überall im Werke. Aber trotz allem der

Weg, der zur Schilderung des Liebeslebens der Menschen führt, ist beschritten und seitdem durch alle Jahrhunderte bis in unsere Gegenwart hinein von der bildenden Kunst gewandelt. Und er mußte begangen werden, wie wir noch sehen werden.

In Michelangelos und Tizians Nacktmalereien kulminierte die Nacktkunst der italienischen Renaissance. Der erstere ist der Verherrlicher des männlichen, der zweite des weiblichen Menschen. Des ersteren Interpretation des Nackten beruht auf einer ungeheueren Aktivität und auf einer gewissen philosophierenden Grundlage, auf einem Blick in die Ewigkeit des Menschengeschlechtes, aus der es kommt und in die es geht. Tizian malt das Weib nicht als die hohe Frau von Milo, sondern als die kostbarste Schönheit der Erde, um ihrer selbst willen, und um der erotischen Beziehungen zum Manne halber; sie, die sich im Licht der Sonne heißen Glückes voll dem Lebensgenusse hingibt. Beiden Künstlern ist der einfache Mensch in Liebe und Haß, Leid und Freud unbekannt. Sie wandeln beide auf den Höhen der Menschheit, der eine im Dienste des Papstkönigs und der Vorstellungswelt der Renaissance wie des Christentums, der andere getragen von der Sinnenfreudigkeit eines feingebildeten reichen Patriziats.

* * *

Venezianische Plastik.

J. Sansovino (1486—1570).

Von besonderer Wichtigkeit wird für Venedigs Nacktbildhauerei der Florentiner Jacopo Tatti als Schüler Andrea Sansovinos Sansovino genannt. Er darf mit einigem Rechte als der erste gelten, der derartige Werke in Stein in der Lagunenstadt schuf. Denn wenn auch die venezianische Grabmalplastik die Nacktkunst

verwertet, sogar mit einer gewissen Anlehnung an die antik-griechische Bildhauerei gepflegt hat, so entfaltet doch erst Jacopo Sansovino den Reichtum dieses Gebietes der Bildhauerei, und zwar den, den die Schule von Florenz und Rom sich erworben hatte. Die ersten hervorragenden Monumente des Meisters dieser Art waren, als er noch in der Heimat weilte, eine Venus, die verloren gegangen ist und der berühmte im Bargello zu Florenz aufbewahrte Bacchus, der vorwärts schreitet und mit genußfreudigen Augen auf die mit der Linken hoch empor gehaltenen Wein gefüllte Schale emporblickt. Sansovinos eigenartigstes Besitztum als Künstler überhaupt und als Nacktbildner im besonderen bekundet sich sofort in diesem Werke des noch jungen Bildhauers, nämlich die leichte ungesuchte Eleganz, die die Anlage, den Aufbau der Figur, wie die Ausführung begleitet. Mit dieser bestehenden, von guter Sachkenntnis und einem durchgebildeten Geschmack geleiteten Auffassung der Nacktbilder konnte Sansovino die Venezianer, die mehr auf den Schein als auf das Sein blickten, schnell faszinieren. Die Statuen wie die Reliefs für die Loggetta und die dekorativen Figuren in den Bogenzwickeln und der Attika auf der Liberia bezeichnen den Höhepunkt der Nacktkunst des Meisters in Venedig. Denn die beiden Giganten auf der Riesentreppe, Neptun und Mars (1554—1566), sind nichts als zwei Marmorblöcke in Menschengestalt, die schlecht proportioniert und oberflächlich modelliert sind. Michelangelo lag ihm im Sinne, aber seiner Erfindungs- wie Darstellungsgabe war der große Landsmann so fremd, daß Sansovino nur beweisen konnte, was zu arbeiten er nicht imstande war.

A. Vittoria (1525—1608).

Alessandro Vittoria hatte dem alternden Meister bei den dekorativen Statuen, den Reliefs und den Ornamenten an der Scala d'oro, der goldenen Treppe, die zu den Prunkräumen des

Dogenpalastes führte, geholfen. Er war sein Schüler gewesen, und wurde sein Erbe. Auch in der einflußreichen Stellung als Beamter für Künstler und Kunstfreunde.

Die Nacktkunst Sansovinos schmiegte sich in ihrer sinnenfrohen Grundstimmung und in ihrer eleganten geschulten Technik der venezianischen Malerei auf das glücklichste an, um so förderlicher als seine Kunstweise eine etwas stärkere Wendung zu einer herberen, „männlicheren" Behandlung machte. Wir müssen angesichts dieser auffallenden Tatsache, daß ein Florentiner die venezianischen künstlerischen Tendenzen zu erfassen befähigt war, in der Erinnerung behalten, daß damals auch die florentinische Kunst eine Abkehr von dem Charakteristischen und eine stärkere Neigung zum „Schönen" bekundete. Die künstlerischen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Schulen von Italien begannen sich eben damals mehr und mehr zu einer schlechthin italienischen zusammenzuschweißen.

* * *

Der Norden diesseits der Alpen.

Der Norden.

Es ist Zeit nach der Entwickelung diesseits der Alpen zu fragen. Von maßgebendem Einfluß wurde, sei ganz allgemein zurück- und vorschauend bemerkt, für den Werdegang der Nacktdarstellung sicher der Verkehr im Bade. Bereits seit 814/15 besitzen wir Zeichnungen, die Badeszenen schildern; denn die Taufe der Juden im Wessobrunner Kodex ist im Grunde nichts anderes. Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert häufen sich die Zeichnungen und Miniaturmalereien nach derartigen Vorwürfen außerordentlich, besonders in den Sachsenspiegeln. Das berühmteste Blatt ist wohl das in der

Manesseschen Handschrift und das von Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in der Bibel König Wenzels. Das ganze fünfzehnte Jahrhundert ermüdet nicht, diesen Verkehr der beiden Geschlechter einzeln oder gemeinsam im Bade zu illustrieren. Das folgende Jahrhundert, das sechzehnte, erntete die Frucht auf diesem Gebiete: Das Vermögen ein abwechslungsvolles, aus dem Leben mit sicherer Hand genommenes Bild von sich natürlich bewegenden unbekleideten Menschen geben zu können. Hans Sebald Beham und Hans Bock der Aeltere mögen den Vogel abgeschossen haben; der erstere als Zeichner für den Holzschnitt, dieser als Maler des großen Mineralbades in Leuk. In beiden Werken ist der italienische Einschlag nur gering spürbar, die ganze althergebrachte Auffassung wenig verrückt. Diese besteht darin — und deshalb gab ich diesen kurzen Ueberblick —, daß man sich einfach an das vom Augenblick gegebene Naturvorbild hielt, das Auge auf die schlichten, lediglich durch zweckdienliche Intentionen diktierten Gebärdungen einstellte. Aus diesem Grunde geht der ganzen nordischen Aktmalerei von vornherein jede Tendenz zur Heroisierung ab.

IV.

Nordische Frührenaissance.

Die Niederlande.

Gebr. van Eyck.

Fast zu derselben Stunde, in der Masaccio jenes gewaltige Fresko in der Brancacci-Kapelle mit der Schilderung der Austreibung schuf, malten, wie bereits erwähnt, die Gebrüder van Eyck die Gestalten Adam und Evas auf den oberen Innentafeln des großen Altars für St. Bavo in Gent.

Die ganze Stellungnahme der nordischen Meister ist, um dies hier des Zusammenhanges halber noch einmal kurz zu wiederholen, eine im Grunde andere als die der Italiener. Die van Eyck sehen in diesen beiden nackten Menschen nicht einen Mann und ein Weib von Fleisch und Blut sondern ein Symbol, das mit allem nur erdenklichen Oberflächenrealismus dargestellt ist. In starrer und steifer Haltung stehen die beiden Gestalten da, teilnahmslos blicken die Augen aus den unbewegten Gesichtern. Die Meister haben sich nicht im geringsten bemüht, die Frage psychologisch zu vertiefen, diese Figuren haben nichts anderes vorzustellen als die „ersten Menschen".

In Wirklichkeit herrscht hier also das Mittelalter. Die Meister sind nur darin außerordentlich vorangeschritten, daß sie die äußere Erscheinungsform bis in jede Tonnuance und in jede Falte hinein wiederzugeben im Stande sind. Es ist nicht die Freude an der schönen Nacktheit, die den Meister begeisterte, sondern es ist Klein-

kunst der Tafelmalerei, die um ihrer selbst willen tätig ist. Auch keinerlei formale Fragen im engeren Sinne des Wortes beschäftigen den Künstler. Sie begnügen sich, den charakteristischen Typus ihres Volksstammes abzuschildern. In dieser Schlichtheit und Freiheit von überkommenen konventionellen Regeln liegt allerdings ein nicht geringer Reiz. Eine im allgemeinen arme, wenngleich gut gearbeitete philiströse Kunst bieten die Gebrüder van Eyck in diesen Aktbildern. Es muß ihnen aber trotz aller Aussetzungen zugestanden werden, daß sie die ersten Nacktbilder der modernen nordischen Malerei geschaffen haben. Es spricht jedoch für innere Gebundenheit der van Eyck, daß sie bei so großer Beanlagung für die Behandlung von Lichtwerten, so gänzlich darauf verzichtet haben, die im Lichte der Sonne schimmernde Haut in dieser Hinsicht zu verwenden. Sie sahen nur die Tonnuancen.

Hans Memling († 1495).

Erst Memling brach mit diesem System, jede Einzelheit zu malen, aber auf eine gesamtmalerische Wirkung zu verzichten. Er handelte umgekehrt. Ihm war eine allgemeine Farbenhaltung wertvoller. Er ahnte auch in dem feinen Lüster der Haut einen hierzu wertvollen Faktor. Memling bricht ferner mit der Bewegungslosigkeit der niederländischen Nacktkunst. In seinem großen jüngsten Gericht in Danzig sucht er eine Fülle verschiedenartiger Körperhaltungen, oft in recht kühner Verkürzung zu geben. Zweifelsohne bedeutet dies einen großen Schritt über die in statuarischer Ruhe dastehenden Einzelfiguren der van Eycks hinaus. Die Aufgabe wurde dadurch überaus reicher, weil komplizierter; aber auch eine wesentlich vielgestaltetere insofern, als nicht nur die verschiedenen Geschlechter, sondern auch die verschiedenen Altersstufen, damit eine erweiterte Anzahl von Körpertypen berücksichtigt werden mußten.

Die natürliche Folge war eine sehr gesteigerte Beobachtung und aus dieser heraus wieder eine umfassendere Kenntnis des nackten Körpers. Und bei der drastischen Erzählungsweise dieser Zeiten wurde von dem künstlerischen Vermögen bei dem großen Eifer der Meister schnell eine gründliche Erweiterung der Bewegungsmotive erlangt. Memling ließ auch diesmal den einigenden Ton, die verschmelzende Technik ein bestimmendes Wort bei der Ausmodellierung der Formen sprechen.

Deshalb dürfen wir aber noch nicht annehmen, daß der Maler ein wirklich naturwahres Inkarnat gemalt hat; im Gegenteil, auch er verharrt bei einem sehr allgemeinen Fleischton, der insbesondere der elastischen Weichheit des Fleisches dem Fließen des Lichtes auf der Haut viel zu wenig gerecht wird.

R. v. d. Weyden (1399/1400—1464).

Rogier van der Weyden erweiterte seinerseits das Gebiet der nordischen Aktmalerei, indem er auf große, zusammenhängende Linien ausging, die übergroße Detailarbeit beschränkte, und auf die Struktur des Körpers stärkeres Gewicht legte. Allerdings wird auch er nur von außen nach innen gearbeitet haben, denn Sektionen fanden damals im Norden, wenn überhaupt, nur äußerst selten statt. Die eindringliche Wirklichkeitskraft, die trotzdem den van der Weydenschen Aktmalereien innewohnt, vorab der Kreuzabnahme in Madrid, beruht zu einem Teile auf der Magerkeit des Körpers, die viele anatomische Einzelheiten sichtbar werden läßt, und zum andern darauf, daß der Maler eine Leiche darzustellen, und sicher an einer Leiche studiert hatte, die wiederum als solche das Naturstudium durch die ruhigen, wenn auch starren Linien unterstützte. Auch unser Beispiel (Madrid) läßt ersehen, wie sehr sich Rogier bemühte, alle Einzelheiten des Organismusses darzutun; denn er legt das Leuden-

tuch so um den Körper, daß die wichtige Verbindungslinie zwischen Ober- und Unterkörper nicht verdeckt wird. Weiterhin möchte man annehmen, daß der Künstler diesen extrem mageren Körper und diese gereckte Haltung gewählt hat, um den Knochenbau, den Lauf der großen Adern möglichst klar erkennbar auszuzeichnen, und ausmalen zu können; denn seine gläserne Farbe unterstützt unstreitig diesen Eindruck höchster Schärfe in der Darstellung bei der aber wiederum die schematische Fleischfärbung nicht übersehen werden darf. Rogier bleibt auch darin ein Nordländer, daß er gleichzeitig auf das eindringlichste die seelische Erregung in ihrer verschiedenartigen Aeußerung interpretierte.

In Vorwürfen, wie dem jüngsten Gericht geht Rogier van der Weyden die gleichen Wege wie Memling. Beiden, Rogier vielleicht noch mehr als Memling, erschien dies Motiv vor allem geeignet, das so schwere Problem, den unbekleideten, stark bewegten, in Verkürzungen gesehenen Menschenleib in seiner ganzen Vorstellungsmöglichkeit zu schildern. Gerade Rogier erfüllte der heiße Wunsch, dieser ebenso schwierigen wie lohnenden Aufgabe nachzugehen. Die Körperdarstellung in dem Lübecker jüngsten Gericht wird vor jenen soeben als allgemein für des Meisters Nacktkunst bezeichnenden Grundsätzen aus aufgenommen. Harte feste Linien scheinen das Fleisch bis auf die Muskeln, Sehnen und Knochen zu durchschneiden, in das Innere eindringen zu wollen, nachdem sie die Einzelbildungen auf und unmittelbar unter der Haut mit möglichster sachlicher Genauigkeit umrissen haben. Die mangelhafte Kenntnis der Verkürzungen stört die Wirkung am meisten. Rogier verwendet überdies weder einen die Flächen zusammenfassenden, noch einen in dieser Richtung wirkenden Ton, sondern hart und bestimmt setzt er ein kleines Detail zu dem andern als ein nie rastender Schüler der Natur, als ein echter Quattrocentist.

Meister von Flemalle.

Als ein weiterer Kronzeuge für die Sorgsamkeit der Niederländer in der Beobachtung des Nackten sei auf des Meisters von Flemalle Gemälde mit der Kreuzigung, auf den reuigen Schächer, (Frankfurt a. M.) hingewiesen. Der Künstler war unstreitig ein Bewunderer Rogier van der Weydens. Und von ihm wird er auch die Härte der Zeichnung übernommen haben. Der Entdecker dieses Künstlers, von Tschudi, bemerkt zu dem erwähnten Bilde: „unser Meister zeigt sich als ein Mann von einer überraschenden Sicherheit in der Darstellung des Nackten. Wenn er auch die Muskeln des jugendlichen Leibes etwas summarisch behandelt, so scheint er doch mit der Struktur des Skeletts durchaus vertraut. Das tritt vor allem an der bestimmten und lebendigen Bildung der Gelenke zu Tage, es verleitet ihn auch, die Verschiebung der Knochen an dem zerschlagenen Unterschenkel zu markieren. Ebenso sicher ist er in der Wiedergabe der Hautoberfläche. Wie sie sich spannt, bei den Beugungen zusammenfaltet, unter dem Druck des Strickes staut, verrät das Studium am Modell." Nur die Atelierfarbe des Fleisches blieb auch in seinen Werken die allherrschende.

* * *

Deutschland.

Auch in Deutschland hatte die Stunde geschlagen, in der man als Maler dies Gottesgeschenk, den nackten Menschen, sich zu eigen zu machen versuchte. Die Nürnberger, die Oesterreicher, Meister Pfennig voran, aber vor allen andern die von der kräftigen Bodenseeschule so günstig beeinflußte kölnische Malerschule treten in die Arena, um dies köstliche Gut sich zu erringen. Und auch diesmal

gibt der Vorwurf, des jüngsten Gerichtes die nötige Ellbogenfreiheit, um der Darstellung des Menschen unbefangen sich nahen zu können.

St. Lochner († 1452 ?).

Stephan Lochner ist der Führer im Streite. Welch' geradezu Bewunderung heischende Fülle von Typen und Körperhaltungen lernen wir hier sofort kennen. Wie drastisch sind die Gebärdungen des dicken Schlemmers, des liederlichen Weibsbildes u. s. f., anderseits wie äußerst elegant und lebensvoll sind auf der Seite der Seligen die Figürchen bewegt. Auch die Auszeichnung des Gliederbaues, die Detaillierung der Oberfläche zeugt von kühler und wohlgeschulter Betrachtung der nackten Körper und ihrer malerischen Werte. Lochner ist in diesem Hinblick entschieden Memling verwandt, die ursprüngliche Verwandtschaft in der Abstammung bezw. der Sphäre der Tätigkeit dürfte sich hier manifestieren. Allerdings ist Memling am letzten Ende der bessere Kenner und Könner, aber Stephan Lochner darf bei einer geschichtlichen Entwickelung, selbst bei einer, die nur die maßgebenden Punkte hervorhebt, nicht ausgelassen werden. Er ist der phantasiebegabteste von allen deutschen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts, oder besser gesagt, er weiß am sichersten, am einsichtsvollsten aus diesem neuen reichsten Arbeitsgebiet auszuwählen, zu formen, darzustellen.

Stephan Lochner modelliert mit einer ersichtlichen Freude die Bildungen der Körper seiner Seligen und Unseligen. Die zierlichen Kölnerinnen mit ihren vollen Gliedern, ihren blanken Rücken haben seine Maleraugen offenbar entzückt und nicht minder Interesse haben die dicke, geizige Frau, die fetten Wänste der Schlemmer in ihm erregt. Genug, wir begegnen in seinen Nacktmalereien einer ganz unverhüllten Freude an den unbekleideten Menschen, die diesen selbst gilt, nicht nur den in einem jüngsten Gericht zu schildernden Aeuße-

rungen des Seelenlebens. Wenn wir bedenken, daß Stephan Lochner als der Madonnenmaler schlechthin bezeichnet werden darf, so ist diese Tatsache als für die Weiterentwickelung der Nacktkunst in Deutschland in hohem Grade wichtig hervorzuheben. Wir stehen mit diesem Bilde an der Wende zweier Anschauungen, die allerdings den niederländischen Werken gleicher Art, wie etwa Rogiers jüngstem Gericht in Beaune wie ein Versuch mit untauglichen Mitteln wirkt. Sicher hat Stephan Lochner mehr auf die Oberfläche, auf die Umrißlinie seiner nackten Menschen geachtet, als auf die Erfassung des inneren Organismusses. Auf welchem Standpunkt die deutsche Nacktkunst unter Beihilfe der niederländischen (Rogier van der Weyden) zunächst gelangte, lehrt ein Blick auf die berühmte in Kupfer gestochene große Kreuzigung von Martin Schongauer.

Dem fünfzehnten Jahrhundert gebührt ganz allgemein das Verdienst, einem aufrichtigen und gründlichen Naturalismus die Wege gebrochen zu haben. Die Künstler ließen, da sie verhältnismäßig selten ganz nackte Menschen darzustellen hatten, vorzugsweise den Extremitäten, den Köpfen, Händen, Füßen die größte Sorgfalt angedeihen.

V.

Hochrenaissance.

Deutschland.

Dürer (1471—1528).

Dürer erweitert auch hier den künstlerischen Horizont. Bereits als junger Mann suchte er eine allgemeine gültige Form für einen schlechthin schönen Menschen aufzufinden. Er glaubte zuerst in Jacopo de Barbari, dann in literarischen Ueberlieferungen der Antike einen Helfer gefunden zu haben. So unbedeutend an sich diese ersten Ergebnisse des Ringens des jungen Nürnberger Meisters auch waren, sie dürfen für die nordische Kunstgeschichte eine große Bedeutung beanspruchen. Denn zum ersten Male war die reine Schönheit, die Herrlichkeit des menschlichen Körpers an sich erkannt. Es handelte sich nun nicht mehr um Adam und Eva, Sebastian oder Christus, sondern um den Menschen. Damit war der Aktkunst erst freie Bahn gebrochen. Dürers kluges Auge ersah bald, daß er mit Hilfe von Formeln nicht weit voran gelangen würde. Keiner der Vorläufer Dürers hatte jenes künstlerische Gesetz auch nur geahnt, nach dem keineswegs das natur-wirkliche auch das natur-wahre ist. Hinsichtlich unseres Themas heißt es, daß die Darstellung eines nackten Körpers erst dann eine künstlerisch vollendete sein kann, wenn alle Teile proportional zueinander gearbeitet sind.

Als Dürer auftrat, lag die Nacktkunst im Banne der Natur wie man sie verstand. Mit sorgsam schauenden, ängstlich nachprü-

fenden Augen suchte man, wie wir gesehen, die äußeren Formen sich zu eigen zu machen. Dürers erste Nacktwerke sind von demselben Geiste eingegeben. Seine Genialität fühlte sich aber bald aus dem vielen Kleinen in das maßgebende Große allgemein Gültige ein. Aus dieser inneren Einsicht in die Gesetzmäßigkeit aller Natur suchte der Meister von Nürnberg nach einem Normalmenschen. Er zeigte sich gleichzeitig darin als echter Deutscher. Denn das wissenschaftlich gesicherte Erkennen ist neben der Neigung zu unklaren phantastischen Vorstellungen gleichermaßen ein, vielleicht das maßgebende Moment im Charakter des geistig arbeitenden Deutschen. Dürer ist deshalb auch niemals aus eigener Kraft zu reinen Formgedanken durchgedrungen. In den wenigen Fällen, in denen diesen ein starkes Wort gestattet wurde, halfen fremde Einflüsse. Dürer hatte viel von der Vollkommenheit der italienischen Kunst gehört. Er erwählte sich besonders hervorragende Meister der Nacktkunst wie Pollajuolo zum Vorbilde, und stellte sich der einfachen Natur immer wieder gegenüber, aber nicht als Stilllebenmaler wie die van Eyck, sondern als Künstler, dem die bestimmenden Linien, die maßgebenden Einzelheiten über das Detail als solches gingen. Die kleine Zeichnung nach seiner Frau von 1501 „dz hab' ich gviesiert" läßt einen ersten starken Fortschritt auf dem Gebiete der Nacktkunst Dürers wahrnehmen, der Kupferstich „das große Glück" einen ersten Höhepunkt. Hier verbindet sich rücksichtslose Wahrheit in der Wiedergabe jedes einzelnen Elementes der Erscheinung bereits mit einer gewissen Erkenntnis der großen die Form bestimmenden Linie. Schlichte Naturwahrheit begrüßen wir vorab in dieser häßlichen groben Frauengestalt und zum ersten Male die große Freude eines deutschen Meisters an der nackten Menschengestalt schlechthin. Nichts mehr von Symbol, nichts mehr von dienender Rolle dem Worte gegenüber, sondern umgekehrt, die symbolischen Zeichen sind zu einer Art Deck-

adresse geworden, denn der Stolz, die Begeisterung an dem kraftvollen nackten Weibe geben den Oberton ab. Ein weiteres schönes und zeitlich früheres Beispiel für die Aufmerksamkeit, die Dürer dem Modellstudium zuwandte, bietet vornehmlich sein schießender Herkules im germanischen Museum zu Nürnberg, der sehr absichtlich so gestellt ist, daß große Partien der gesamten Körpermuskulatur zu stark betonter Wirkung gelangen, dem Maler zu Studienzwecken energisch sich aufdrängten und dem Beschauer den Eindruck überzeugender Naturwahrheit verschaffen. Dies sei angemerkt, obwohl gerade ich den Zusammenhang dieser Arbeit mit einem Werke Pollajuolos nachgewiesen habe.

Dürers Auge und Verstand waren zu fein und zu klar, um bei solch' äußerlicher Beobachtung stehen bleiben zu können. Der Kupferstich Adam und Eva von 1504 tut uns kund, wohin der zweite Weg führen sollte, den der Meister beschritt, um der Natur das Geheimnis der Schönheit des menschlichen Körpers zu entreißen. Der alte Gedanke, durch ein bestimmt abgewogenes Verhältnis der einzelnen Körperteile zu einander formal vollendete Menschenleiber erzielen zu können, wurde klarer erkannt wiederaufgenommen. Dürer bemerkt in seiner Vorrede zur Proportionslehre: „Aber an rechte proportion kan yn kein bild vollkommen sein, ob es auch so fleißig als das ymer möglich ist, gemacht wirdet." Und am Ende des dritten Buches: „Darum ist von nötten, das man recht künstlich messen lerne, wer das wol kan, der macht wunderparlich Ding . . . und außerhalb rechter maß werde keiner nichtz gutz machen."

Erinnerungen an Barbari, an Pollajuolo kamen wieder, dazu eine irgendwie erreichte Kenntnis antiker Bildwerke. Dürer geht bewußt auf ein bestimmtes Maßverhältnis, eine übersichtliche Gliederung der Körperteile, scharf bezeichnende Betonung des inneren Baues des Körpers, und soweit möglich auch auf die verschieden-

artigen Tonwerte der männlichen und weiblichen Körperflächen aus. Die Bewegungen besitzen keinen anderen Wert, als um bestimmte, Dürer wichtige Formen hervortreten zu lassen. Diese Adam- und Evagestalten dürfen demnach ein hohes künstlerisches Interesse beanspruchen, beweisen aber gleichzeitig, daß auch Dürer über die Stufe eines Lernenden, der noch überall hinguckt, nicht herausgeschritten ist. Nur das Ziel, das bedeutsamste hat er sicher erfaßt, den nackten Menschen um seiner Nacktheit willen zu schildern.

Dürer zog 1505 zum zweiten Male über die Alpen. Er fand hier endlich die Hilfe, die er suchte. Er lernte die große Form in der Kunst wie in der Natur sehen. Seine eigene Menschenherrlichkeit erwuchs ihm hier in Venedig, er fühlte sich als Herr und sah die Natur als Herr. Da wurde sie ihm groß und schön, innerhalb des Sehwinkels eines Deutschen, dem noch nicht die Arbeit eines Jahrhunderts das Fundament bereitet und die Augen geklärt, geweitet hatte. Seine malerisch bedeutendste Nacktmalerei vom Standpunkt des Kolorismus aus, der kleine Christus in Dresden, entstammt dieser Zeit. Nicht, weil der leicht gelblich getönte nackte Leib des Heilandes von der dunklen Wetterwolke sich effektvoll abhebt, sei dies gesagt, sondern weil wir eine Modellierung wahrnehmen, die an die große flächige Nacktmalerei der Venezianer die Erinnerung wachruft. Alles, was in Dürer an Farbensinn, an Malerei im engeren Sinne lag, ist hier durch den bewußten oder unbewußten Wetteifer mit seinen Gastfreunden wachgerufen. Bei aller Delikatesse der Ausführung breit gemalt, in weich ineinander übergeführten großen Flächen, dabei sicher und sorgsam gezeichnet, (die langen undeutschen Zehen) erfreut dieser nackte Körper auch durch ein nahezu romanisches Ebenmaß. Aus dieser glücklichen Schaffenszeit stammen die großen Tafelbilder mit Adam und Eva (Madrid). Die Aufgabe ist ihren allgemeinen Motiven nach eine Art Wiederholung des Kupferstiches

von 1504 in lebensgroßen gemalten Figuren. Es sind fertig gemalte Aktstudien, das psychologische Moment tritt zurück. Wenn im Stiche das Einzelne sich überall vordrängt, so sind hier, und zwar zum ersten Male in der deutschen Kunst, die Einzelheiten zu einem Ganzen zusammengesehen. Die große Form herrscht, die nichts neutralisiert, aber die zu Gunsten des Gesamteindruckes nivelliert. Allerdings gewinnen wir nicht den Eindruck, daß die angeschaute Natur restlos in der Wiedergabe des Künstlers aufgegangen, daß sein Werk rein ein Gefühlsausdruck ist, sondern es gibt sich als ein Kompromiß zwischen der Begeisterung des Meisters für die unbekleideten Körper der Menschen und seiner kritischen strebenden Ueberlegung, ja vielleicht darf man sagen, daß dieser wissenschaftliche Trieb als der überlegenere Teil auftritt. Die späteren, so hingebungsvoll durchgeführten, scharfsinnigen Arbeiten Dürers auf dem Gebiete der Konstruktion des nackten Körpers unterstützen diese Annahme. Ein Fortschritt nach der rein künstlerischen Anschauung der Formen bietet unstreitig das Bild der sich tötenden Lukretia von 1518 (die Zeichnung stammt aber von 1508). Dürer hat diese vollsaftige, kraftvolle Mädchengestalt offenbar mit warmherziger Künstlerhand gezeichnet und gemalt. Man spürt, wie ihn bei der Ausführung der prachtvollen, weiß gehöhten Zeichnung die helle Freude an dem stattlichen Mädchenleib gepackt, und in weitaus erster Linie geleitet hat. An der Malerei nehmen wir ein ernstes Bemühen wahr, der besonderen Weichheit des festen Mädchenkörpers und dem Glanze der straff gespannten Haut gerecht zu werden. Daß Dürer auch in diesem Falle nicht ganz von besonderen Interessen bei der Stellung des Aktes entfernt geblieben ist, läßt die Haltung der Hände wahrnehmen. Im großen und ganzen wird man aber in dieser Lukretia — neben dem Gekreuzigten in Dresden — die am unbefangensten gesehene und am meisten gefühlsmäßig interpretierte Nacktkunst der Dürerschen

wie der ganzen bisherigen deutschen Aktmalerei sehen dürfen. Daß dies Werk allen Einflüssen fremder künstlerischer Anschauung wesentlich ferner steht, reiner als Naturstudium bewertet werden darf, weist diesem Bilde einen für die deutsche Kunstgeschichte besonders wertvollen Platz an. Die Körperformen selbst weisen darauf hin. Der Meister hat in den Nacktmalereien, die in geringerem oder höherem Maße seine theoretischen Erwägungen zu Worte kommen lassen, schlanke Frauengestalten gemalt, in der Lukretia merken wir eine Annäherung an die untersetzten, kurzbeinigen Frauen seiner Heimat.

Als die Summe unserer Erörterungen haben wir zu konstatieren, daß Dürer auch auf dem Gebiete der Nacktmalerei der erste Meister diesseits der Alpen ist, der mit künstlerischem Blicke auch in diesem Falle die Natur ansieht, wenngleich immer noch mehr als Analytiker, denn als Synthetiker. Auch der erkältende wissenschaftliche, rationalistisch klare Trieb in Dürer bringt ein unerfreulich verstandesmäßiges Moment in diese Bilder.

H. Holbein der Jüngere (1497—1543).

Der hergebrachten Sitte, Albrecht Dürer Hans Holbein den Jüngeren gegenüberzustellen, sei auch diesmal gefolgt. Holbein hat nur wenige Nacktmalereien geschaffen, die hier erwähnt werden dürfen; denn von seiner gemalten Passion glaube ich als hinsichtlich ihrer Echtheit nicht absolut einwandfrei absehen zu dürfen. Hans Holbein der Jüngere geht auch als Nacktmaler Wege, die sein Vater vorgedeutet hatte. Die Studienblätter nach dem Modell, weiblichen wie männlichen, zeigen denselben Wirklichkeitssucher, den wir in den Porträts bewundern. Niemals hat Hans Holbein diese, fast möchte man sagen, mitleidlose Wahrheitsliebe als Nacktmaler drastischer in die Erscheinung treten lassen, als in seinem gemalten Christus in Basel. In Profildarstellung liegt der nackte Körper eines Mannes

lang ausgestreckt und mit zurückgelegtem Kopfe da. Eine geradezu grauenhaft wahrheitsgetreu gemalte Leiche, die bereits, besonders um die Wundmale herum, leicht verwest ist. Holbein hat nicht im entferntesten daran gedacht, hier einem für höchste Ideale gestorbenen Kämpen ein Denkmal zu setzen, sondern er ist der Nacktmaler sans phrase. Ein Objekt der Beobachtung und des Pinsels ist diese Leiche, sonst nichts. Aber dies Nichts ist bewundernswert! Kein deutscher Maler konnte in dieser wirklichkeitswahren freien Weise einen Körper zeichnen und malen. Nichts von konventioneller Linie oder Farbe, gar nichts als malerisch gefühlte, gesehene, gemalte Form. Holbein hat das Skelett, wie seine Holzschnitte beweisen, nicht genau gekannt, aber die maßgebenden Teile der inneren Struktur des Körpers hat er mit der intuitiven Sicherheit des großen Künstlers wahrzunehmen vermocht.

Ganz andere, aber für die Geschichte der deutschen Nacktkunst nicht minder wichtige Probleme greift Holbeins Landsmann, Hans Burgkmair auf.

Hans Burgkmair (1473—1531).

Hans Holbein der Aeltere führt in seinem Sebastianaltar von 1515 in München mehr als sein Sohn zu Hans Burgkmair den Jüngeren über. Deshalb sei dieses Werkes kurz Erwähnung getan. Holbein der Aeltere ist kein Nacktmaler von eindringender Beobachtung, aber er ist ein temperamentvoller Künstler, der Bewegung malen will, wie vorab seine Passionsbilder beweisen, und er ist ein Koloriſt, der in unserm Gemälde die Hautfärbung als Farbenwert erkannt und behandelt hat. Darin beruht des Meisters besondere historische Wichtigkeit für unser Thema und in dieser Auffassung kontrastiert er, der Augsburger mit dem Nürnberger Dürer, und begegnet er sich mit seinem Stadtgenossen Burgkmair. Dieser hat in seinen

Aktfiguren, wie etwa dem St. Sebastian zu Nürnberg, die koloristischen Werte der unbekleideten menschlichen Figur grundsätzlich wahrgenommen. Diese warm getönte nackte Mannesgestalt mit dem etwas phantastischen tiefblaugrünen Kronenhut und dem herrlich leuchtenden roten Königsmantel, wahrlich solche Farbeneffekte hatte die Nacktkunst in Deutschlands Gauen bis dahin nicht gesehen. Nicht umsonst hatte Burgkmair einen Blick über die Alpen und in die venezianische Malschule getan. Nicht zum mindesten dadurch fühlte sich unser deutscher Maler rein künstlerischen Fragen zugewandt. In keiner Arbeit Dürers hallt ein solch starker Jubel eines Künstlers über die schöne Menschengestalt in köstlicher Drapierung wieder, wie in diesen und ähnlichen Malereien Burgkmairs. Sogar der Christus am Kreuze wird jetzt zu einem Teile aus im engeren Sinne malerischen Gesichtspunkten betrachtet. Dürer hatte wohl sehr zufällig und ohne klare Einsicht den warmgelblichen Leib des Heilandes am Marterholze von dunkler Wetterwolke als Farbwert sich abheben lassen, Burgkmair, Altdorfer, Hans Baldung und in diesem Hinblick allen andern voran, Grünewald, waren bei der Darstellung der Szenen aus der religiösen Legende bewußt gleichzeitig Licht- und Farbenfragen nachgegangen.

Grünewald (ca. 1480—ca. 1525).

Grünewalds auferstandener Christus ist die größte und inhaltlich konsequenteste Lichtmalerei, die wir überhaupt aus dieser Zeit besitzen. Es ist sicher nicht möglich, stärker rein gefühlsmäßig die Natur anzuschauen, in Kunstform umzusetzen, eine neue Schönheit zu gebären.

Eine hinreißende Erscheinung im Herzen des Meisters hat ihm die Fähigkeit verliehen, diese Vision der Wächter am Grabe zu malen. Ein im Kerne religiöses Bild, eine heilige Eingebung im Gemüt dieses grüblerischen, so unendlich poesiereichen Künstlers wurde

zu einem restlos in sich aufgehenden hohen Kunstwerk, dessen wundersamer Kraft sich, so lange es in seiner Licht- und Farbenpracht leuchten wird, kein würdiger Beschauer entziehen kann. Phantastisch-realistisch nannte ich in meinen Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten dies Bild und möchte es auch unter dem jetzigen Gesichtswinkel nicht anders einschätzen.

Am Boden steht der Sarkophag. Die Wächter stürzen übereinander, der Heiland, nur wenig umhüllt von einem roten Mantel, fährt, die weißen Leichentücher mit emporreißend, aufwärts.

Niemals zuvor ist die Lichtgestalt, von der Paulus spricht, von einem deutschen Maler überwältigender gemalt, als hier von Grünewald. Die festen Massen des Körpers sind verschwunden, nur die Linien sind geblieben, und selbst diese werden dem Antlitz von den goldgelben, rosa, blauen Lichtgarben genommen, aus dem die Augen in wunderbarer Leuchtkraft herausglühen. Und welch' echt koloristische Gegensätze ergeben sich zwischen jener flirrenden Aureole, dem gelblichen Körper, dem roten Mantel, der blendenden Lichtpracht der weißen Leichentücher! Und von hier sprühen die Reflexe auf die Rüstung, auf die Waffen, auf die saftig roten, gelben, grünen Wämser der Wächter, auf den rötlich schimmernden Sarkophag. Und all' diese Farben und Lichtwunder stehen gegen den gestirnten Nachthimmel, gegen die dunkle Landschaft! — Grünewald verwendet das Licht nicht als körpermodellierend im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern löst im Gegenteil durch dasselbe die Schwere der Form auf. Er bietet insofern den schroffsten Gegensatz zu Dürer wie zu Holbein. Allerdings stellte diese Aufgabe ihre ganz besonderen Fragen zur Lösung. Immerhin bietet für jeden Kundigen diese Malerei Grünewalds, des Lichtmalers des deutschen Cinquecentos, eine sehr interessante Parallele zu Rembrandts Gemälde in München, das den auffahrenden Heiland zeigt. Wie realistisch fest malt der

große Niederländer hier die Formen Christi, sicherlich keine Lichtgestalt in Paulinischer Auffassung. Mathias Grünewald scheidet demnach in gewisser Hinsicht als Aktmaler aus, als er eben durch seine Lichtkunst den engeren Bezirk überschreitet, andrerseits hat er in Rücksicht auf rein malerische Absichten den Höhepunkt erreicht.

H. Baldung gen. Grien († 1545).

Eine Art Zwischenstellung nimmt Hans Baldung gen. Grien ein. Er hat fleißig den Akt, vorwiegend den weiblichen gezeichnet und gemalt, oberflächlich, aber mit dem Auge eines Malers gesehen. Und darin liegt für uns das wertvolle geschichtliche Moment. Hans Baldung bietet hier zu Dürer und Burgkmair eine Erweiterung. Hatte der erstere die Zeichnung überbetont, der wissenschaftlich geschulten Ueberlegung eine vorwaltende Rolle zugewiesen, Burgkmair dekorativ koloristischen Absichten gehuldigt, so läßt Hans Baldung das feine Spiel des Lichtes obwalten. Und dazu mußte ihm der weibliche Körper als das geeignetste Studienobjekt erscheinen. Er berührt sich darin mit Correggio, wie Burgkmair mit Giorgione — Tizian.

Es darf als für die deutsche Kunstgeschichte von höchstem Werte festgestellt werden, daß die deutsche Kunst mit derartig weit ausgreifenden Händen das Problem der Nacktmalerei angegriffen hat, und daß die Endergebnisse, abgesehen von der phänomenartigen Leistung Grünewalds, auch einer ernstlichen Beachtung wert sind, beweisen vielleicht am schlagendsten die beiden „Todesbilder" Hans Baldungs in Basel. Diese nackten jungen Frauenkörper sind feinfühlig mit so zarten Lichtwerten modelliert, daß sie als treffliche Leistungen ganz allgemein angesprochen werden dürfen. Die Komposition beider Bilder läßt ferner auch das vorzügliche Verständnis für koloristische Wirkungen ersehen. Vor nachtschwarzem einfarbigem

Hintergrund der bräunlichgelbe mit Hautfetzen gewissermaßen bekleidete Tod, der weiße schimmernde Leib der jungen Frauen mit zarten rosa Wangen und Lippen, auf dem einen Bilde noch ein weißes Tuch, das alles eint sich zu einem wundervollen Licht- wie Farbeneindruck.

Von weiterer Wichtigkeit ist es, daß Hans Baldung in seinen verschiedenen getönten Holzschnitten diesen Lichtfragen auch auf diesem Gebiete nachging und der großen Masse der Beschauer dies ganze neue Ergebnis der deutschen Malkunst übermittelte. Hans Baldung ist seiner ganzen inneren Struktur nach ein derberer Künstler als Dürer und Burgkmair, auch als Nacktmaler. Eine laute Fröhlichkeit, eine blutwarme Freude am weichen schimmernden Frauenleib klingt in seinen Werken wieder. Wenn Grünewald ein künstlerischer Ahne Rembrandts in deutschen Landen genannt werden muß, so darf, allerdings mit wesentlich stärkerer Einschränkung, Hans Baldung an Rubens gemahnen.

Auch Altdorfer zählt in den kleinen Nacktbildern entschieden zu den Lichtmalern der Hautoberfläche, deren Weichheit, pulsende Lebensschönheit er darzustellen sich bemüht.

Lukas Cranach (1472—1553).

Cranachs recht häufiger Nacktmalereien darf ebenfalls mit einem Wort Erwähnung getan werden. Sie lassen in der Wiedergabe der durch die Tracht in geradezu Mitleid erregender Weise deformierten Körper der Frauen den altheimischen Respekt vor dem Modell erkennen; in der Malweise ziemlich kraftlose Versuche dem Lüstre der Haut gerecht zu werden, wahrnehmen, andernteils pflegen sie eine Richtung in der Nacktmalerei, die in Deutschland bislang nahezu unbekannt war. Cranach besitzt eine ausgesprochene Neigung für erotische, ja leicht lasziv wirkende Vorwürfe. In Zeichnungen und

Schnitten waren auch in Deutschland seit geraumer Zeit, hie und da auch in Malereien ähnliche Arbeiten geliefert, aber Cranach entwickelt als erster dies Gebiet der Nacktmalerei, er, ein Hofmaler! Die Antike half natürlich das Kind zur Welt bringen. Und man muß unwillkürlich an die Philippika des alten Guaninonius vorweg denken, der 1610 schreibt: „Die nackenden Weibs- oder Mannesgemahle aber der Gottlosen, Heidnischen, verfluchten Hurischen, entblößten Venusgötzen und Bilder, der nackend blind Hurenkind Cupido, der nackende Pallades, Junones Fortunas" usw. Hier in Cranachs Bildern wurde dieser Ton angeschlagen, der durch das ganze sechzehnte — und es sei vorausgenommen — auch im siebzehnten Jahrhundert sich nicht von diesem süßlichen Gesäusel verschämter Lüsternheit zu dem machtvollen Klang herrlicher großer Leidenschaft erheben konnte. Cranachs Nacktmalereien sind für die Entwickelung dieses Kunstzweiges in Deutschland im allgemeinen wohl wichtiger den gewählten Motiven nach, denn als Kunstwerke.

Fleißige und gute Leistungen kann also die deutsche Nacktmalerei zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts aufweisen, bescheiden der Quantität, und von Dürer und Grünewald abgesehen, auch der Qualität nach, aber alle Fragen, theoretische wie praktische, sind mit verständiger und geschulter Hand angegriffen. Und die Wichtigkeit der Aktmalerei ist von den Künstlern vollinhaltlich erkannt.

Die Kleinmeister.

So sehr wertvoll all diese Nacktkunstmalereien dieser Meister nun an sich sind, auch für die Ausbildung des Verständnisses der großen Menge für eine künstlerische Darstellung des nackten Körpers in der Schönheit seiner Kraft und Geschmeidigkeit waren, so besitzen die Holzschnitte überhaupt und insbesondere die Kupferstichblätter der sogenannten Kleinmeister eine weit größere Wichtigkeit; denn ihre

kleinen Schwarzweißarbeiten flogen über Wald und Wiesen, über Berg und Fluß in die Häuser und Hütten ganz Deutschlands.

Der Kupferstich und der noch verbreitetere Holzschnitt trugen damals vornehmlich die Kunstpflege in unserm Vaterlande auf ihren Schultern, spielten die Rolle unserer „illustrierten Blätter" aller Art. Deshalb war es in jeder Hinsicht von höchstem Werte, daß die Kleinmeister in ihren Stichen der Nacktkunst einen breiten Platz einräumten, den sie um so gewichtiger ausfüllten, als sie einfach erzählten. Darin sind eben diese Stiche so echt deutsch, sie sprechen von Kampf und Liebe, von Mutterglück und Kinderspiel, von Christus und Jupiter, ohne daß irgendwelche „Kenntnisse" verlangt wurden. Und diese Griffelkunst packt unwillkürlich die nachschaffende Phantasie, da wird der Beschauer zum Künstler. Je nach dem Grade der natürlichen künstlerischen Beanlagung wendet sich dann ebenso leicht und ungezwungen die Anteilnahme des Betrachters der Mache im engeren und weiteren Sinne zu. Das Kunstverständnis wird wach erzogen.

Die Hauptkünstler unter diesen Kleinmeistern sind die Gebrüder Beham, Aldegrever, Pencz, Meister H. B. usw. Sie hängen kurz gesagt, alle mehr oder weniger mit Dürer und der italienischen Kunst zusammen.

Es ist geradezu staunenswert, wie groß der Reichtum dieser Stiche an ganz unbekleideten oder halbbekleideten Figuren ist. Die Hauptwerke lieferte Barthel Beham mit seinen drei Blättern „Kampf nackter Männer". Immer wieder wird sich jeder Betrachter freuen über diesen Reichtum an sicher erfaßten Bewegungsmotiven, an der klaren Definition des Körpers und seiner bestimmenden Teile. Pochendes Leben in mannigfacher Aeußerung, ohne irgend eine andere Tendenz als dieses in kräftiger nackter Männergestalt darzustellen. Man merkt diesen kleinen Blättern an, daß Pollajuolo vielleicht Beham angeregt haben mag, aber vorab hatte ihn das Motiv ent-

flammt, aus dem er meisterlich das herausnahm, was ihm „lag". Gerade vor diesen und ähnlichen Werken deutscher Kunst aus diesen Tagen darf das Wort „Renaissance" ausgesprochen werden.

Der weibliche Akt wird weit weniger gepflegt. Die Nürnberger sind Zeichner, und die Stecher, die sie von den Italienern verehrten, entstammten der florentinisch-römischen Schule. Da kommt der weiche von undulierenden Linien umflossene minnigliche Leib der holden Gespielin süßer Stunden leicht zu kurz. Und so auch bei unsern Kleinmeistern. Pencz, der auch die eigentliche italienische Malerei am intensivesten kennen gelernt hatte, befriedigt in dieser Hinsicht noch am ehesten; aber er gibt das heroisierte und Aldegrever ein in plastischer Weise ausmodelliertes Weib.

Auf die Detailarbeit legten die Kleinmeister bei der Interpretation des nackten Menschen verhältnismäßig wenig Wert, am meisten noch Aldegrever. Ihre Kenntnisse dringen auch nicht gerade tief ein, aber Aktivität des Handelns, des Geschehens, wissen sie zu packen und überzeugend darzustellen. Die Kleinmeister standen in der Frage nach der Erziehung zur Nacktkunst für Künstler und Laien in diesem Hinblick ihren Mann.

Die Tatsache, auch die deutsche Kunst auf dem Arbeitsfelde der Nacktkunst so energisch tätig zu sehen, wächst an innerer Bedeutung, wenn wir uns fragen, zu welcher Stunde dies geschah.

Erst zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts war der Drang zur geistigen Selbständigkeit in einem größeren Bruchteile des deutschen Volkes lebendig geworden. Der Humanismus erblüht erst jetzt. Damals wurde Melanchthon der praeceptor Germaniae, und Luther führte das ganze deutsche Volk von den Alpen bis zur Nordsee für eine kurze Spanne Zeit in vollkommener Geschlossenheit zur persönlichen Erfassung der Heilswahrheiten heran — genug, im weiten deutschen Reich lebte, wie immer sich der Einzelne zur Sache selbst verhalten

mochte, ein mächtiger Trieb zur Erkenntnis. Entsprachen die Meister, die das lebende Wunder der Welt, den so wundersamen Organismus, die so überwältigend in sich geschlossene schöne Erscheinung des Menschen zu erforschen, zu interpretieren, darzustellen sich bemühten, nicht einem machtvollen Müssen ihrer Gegenwart, waren diese Künstler nicht wirklich Dolmetscher ihres Volkes? Sie schufen aus dem sie umbrandenden Leben für des Lebens schönste Stunden, in denen der Einzelne sich auf das Allgemeine an der Hand eines festen Führers, eines Künstlers besinnen, an ihm sich erheben darf.

Wenn ich nur einige wenige deutsche Malernamen nannte, so darf man nicht annehmen, als ob nur diese Künstler die Aufgabe angegriffen hätten. Im Gegenteil, überall tauchen jetzt Aktdarstellungen auf, aber sie erscheinen den genannten Großen gegenüber nur wie ein dienender Stab.

* * *

Eigentümlicherweise steuerte die Bildhauerei der Nacktkunst nur wenige bedeutsame Werke bei. Die glänzende Vischersche Gießerschule hat nicht eine in diesem Zusammenhange wichtige Skulptur geliefert; obgleich die bekleideten Gestalten auf das deutlichste erkennen lassen, wie gut auch die nackte Figur ihren Linien, ihren bestimmenden Elementen nach studiert gewesen ist. Die besten Schnitzereien dieser Art in einem etwas größeren Maßstabe befinden sich wohl am Altare Brüggemanns, jetzt in Schleswig. Aber auch hier nichts als ein gutes, sorgfältiges Aktstudium, ohne irgendwelche Richtung zum Besonderen oder Monumentalen.

* * *

Andere Gesichtspunkte eröffnen sich uns, sobald wir uns zur Kleinplastik wenden. Da besitzen wir eine Fülle von vortrefflich gegossenen und geschnitzten Nacktfiguren, die ein Mühen um eine richtige und elegante Formgebung wahrnehmen lassen. Wollen wir bei der Dürerschen Auffassung stehen bleiben, so wäre etwa L. Krug zu nennen. Hier wirkt der einfache schlichte Realismus der Nürnberger Schule nach. Ganz anders steht die Sache, wenn wir uns zu der Erzgießerei wenden. Hier darf der Bogenschütze Hans (?) Vischers eine erste Stelle beanspruchen, der einesteils in freier klarer Haltung durchgebildet ist und anderenteils durch leichte Anklänge an antike Erinnerungen in die Zukunft deutet.

K. Meit (um 1520).

Einer der wichtigsten unter den Nacktkünstlern, die vornehmlich in kleinerem Maßstabe in Stein (und Holz) arbeiteten, ist kürzlich in Konrad Meit erkannt, dessen Werke in deutschen, österreichischen, englischen Museen, in Frankreich zerstreut sind. Seine Biographen W. Bode und Vöge stellen die Fähigkeit des Künstlers, den nackten männlichen wie weiblichen Körper nachzubilden, sehr hoch. Vöge sagt direkt von ihm, daß sein Lieblingsthema die nackte Standfigur gewesen sei, — obwohl die im Maßstabe größten Arbeiten bekleidete Figuren darstellen. Die nackte Judith in München, der Adam in Wien und Gotha seien erwähnt und vorab die Putten an den Grabdenkmälern zu Brou. Ich kenne die meisten Werke nur aus guten Abbildungen und da mir an die Museumsstücke die Erinnerung zu einem Teile geschwunden ist, sei den Entdeckern dieser Werke die Charakteristik überlassen. Bode sagt über die Judith: „Die augenfälligsten Eigentümlichkeiten dieser Judith sind der rücksichtslose Naturalismus und die Schärfe in der Beobachtung und Wiedergabe der Natur. Der Künstler treibt den Realismus der Renaissance so

weit, wie dies kaum je im Quattrocento in Italien geschehen ist, indem er die jüdische Heroine völlig nackt darstellt. Ich weiß nur ein Beispiel einer nackten Judith in der italienischen Kunst aufzuführen: eine kleine Bronzestatuette, die sich im Berliner Museum befindet, augenscheinlich ein Werk der Paduaner Schule, etwa vom Jahre 1475. Aber der Künstler dieses Figürchens, ein Schüler der Donatelloschen Gießhütte in Padua, ist in der allgemeineren Bildung wie in der Haltung seiner Gestalt so viel einfacher und typischer als Konrad Meit in seiner Judith, daß sein Werk neben dieser fast eine ideale Richtung bekundet. Der deutsche Künstler sucht sein Modell bis in alle Einzelheiten genau wiederzugeben. Die derbe junge Dirne, die er als Modell benutzte, war keine Gestalt von griechischem Kanon. Fleischig und untersetzt, mit kurzen fetten Beinen, langem Oberköper, schmalen abfallenden Schultern und breiten Hüften, starkem Hals, kurzen Extremitäten ohne hervortretende Gelenke, zeigt die Figur in charakteristischer Weise germanisch-slawische Formen, wie sie sich unter den Einflüssen der dicken Tracht und mangelhafter Bewegung entwickelten. So treu aber der Künstler alle Einzelheiten nach der Natur abgeschildert, hat er darüber den Zusammenhang der einzelnen Formen doch keineswegs aus dem Auge verloren; ja, die Sicherheit und Breite, mit der er die Gesamterscheinung wiedergibt, ist fast noch mehr zu bewundern wie die Durchbildung im einzelnen. Besonders meisterhaft und für die realistische Richtung des Künstlers ganz bezeichnend ist die Wiedergabe der Oberfläche. Kein anderer deutscher Meister der Renaissance hat den menschlichen Körper in der Haut mit ihrem Glanz und ihrer Elastizität und unter Berücksichtigung der unterliegenden Muskeln und Fettschicht nur annähernd so fein beobachtet; selbst die französischen Bildhauer aus der Zeit des Rokoko, ein Falconet und Clodion, gehen nicht weiter in der fleischigen Erscheinung und sind nicht so treu in der Beobachtung und Durchbildung der Einzelheiten".

Auf Grund ihrer auffallenden Verwandtschaft mit dieser Judithstatuette lassen sich zunächst zwei ähnliche kleine nackte Figuren, die Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva im Museum zu Gotha, mit Sicherheit als Werke des gleichen Künstlers, also des Konrad Meit, feststellen. Meit muß Dürers Stich Adam und Eva 1504 gekannt haben. Böge äußert sich über die selbst in den Lichtdrucken außerordentlich günstig wirkenden marmornen Putten am Grabe der Herzogin Margarete Bourbon-Savoyen wie folgt: „Es ist das anmutigste Stück Plastik, das eine deutsche Hand der Zeit geschaffen hat; von echt plastischer Gesinnung; die Köpfe, die Körper in reizendem Widerspiel, wie man sich stellen möge, denn auch die Rückseite entzückt. Die Befangenheit ist in Munterkeit aufgegangen; alles ist Bewegung, durchströmt von Leben. Dieses Werk hat das Selbstverständliche, das klassische Lösungen haben; man fühlt, nichts könnte anders sein; von Meits Statuetten kann man dies nicht sagen; hier ringt er noch.

Wer von den letzteren herkommt, wird an diesen Kinderköpfen dies und das überraschend finden. Doch ist die seidige Weichheit der Haut, gewisse Faltenanschoppungen (an der Achsel, den Handgelenken, am Halse), die feinen Fingernägel, die kleinen Fettpolster auf der Hand schon von den Statuetten her bekannt." Meit hat unstreitig sein Formgefühl für die Nacktdarstellung an italienischen Werken geschult. Die älteren Statuetten lassen dies allerdings weit weniger erkennen, die Statuetten in Brou ganz offenkundig. Meit hat die gut abgemessene Proportionalität der Figuren in der einzelnen Form wie in der Gesamtgestaltung ihre elegante leichte Bewegung der italienischen Kunst wohl abgesehen, aber er bietet uns in der eigentlichen künstlerischen Gestaltung durchaus etwas eigenes. Er ist ein Renaissancekünstler, der die lebensstarke Stimmung der Zeit vor allem in der Schilderung des besonderen Gutes der Menschen, in

dem konstruktiv klaren zweckdienlichen Wunderwerk seiner Erscheinung zum Ausdruck brachte.

Aus einer späteren Zeit sei der Nürnberger L. Kern (1588—1663) erwähnt, der in den elfenbeinernen Statuetten Adam und Evas (in Berlin) einem offensichtlich gut betriebenen Modellstudium das Ideal der italienischen (französischen) Schlankheit vertritt und auf eine Oberflächenbehandlung ausgeht, die Glanz und Schimmer der Haut über einen fleischigen Körper wiedergeben soll. Die Begeisterung für die Wiedergabe des Lichtes, die Freuden an dessen feinem Spiel, die für das siebzehnte Jahrhundert so charakteristisch ist, fand in dieser Kleinplastik Kerns einen ganz bezeichnenden Ausdruck. Es darf dies um so stärker hervorgehoben werden, als einerseits die Aeußerung individuell geartet ist, anderseits Deutschland in diesen Zeiten immer mehr hinter den andern Ländern an künstlerisch objektiv hochstehenden Kunstwerken zurückzutreten gezwungen war.

Der besondere Wert dieser Kleinplastik ruht vielleicht aber weniger in im engeren Sinne künstlerischen Problemen, als darin, daß sie in einer solchen Menge begehrt wurde, und daß gerade in ihren Arbeiten antike Vorwürfe, Allegorien aller Art Gestalt erhielten. Die Richtung des künstlerischen Sinnes unseres Volkes findet in diesen für die tägliche Umgebung gearbeiteten kleinen Werken eine beachtenswerte Aussprache, und jenes gewaltige Schaffen der größten Künstler von neuem eine überzeugende innere Berechtigung. Der Künstler kann eben nur schöpferisch sein, wenn ihm aus dem Müssen seiner Stunde, nicht aus seinem rein individuellen Wollen die Kräfte zuströmen.

* * *

Niederlande.

Q. Massys (1466 (?)—1530).

In den vlämischen Niederlanden kam das selbständige Arbeiten auf dem Gebiete der Nacktkunst in den Malereien des Quentin Massys zum Stehen und zum Abschluß. Niemand hatte bis dahin in den Niederlanden daran gedacht, bei der Darstellung des nackten Menschen irgend etwas anderes zu geben, als ein fleißiges Aktstudium. Auch Massys hat weder Form-, noch Licht- oder Farbenprobleme sich durch den Kopf gehen lassen, er vollendete nichtsdestoweniger das Beginnen der van Eycks und Rogier van der Weydens. Er studierte zunächst den Körper eingehender, erkannte genauer das Wesen und die Aufgabe der einzelnen körperlichen Bildungen. Unstreitig sind Rogier van der Weyden und Quentin Massys einerlei Ansicht über die Notwendigkeit, die Erscheinungsform des nackten Körpers nach dem Modell so phrasenlos wie nur möglich zu geben, aber Quentin Massys ist der bedeutendere Maler. Er bevorzugt wesentlich mehr die großen Flächen, und läßt deshalb die Einzelheiten nicht so stark hervortreten. Selbst äußerliche Zutaten wie die Anordnung des Schamtuches müssen sich etwas mehr den koloristischen Aufgaben fügen, als der Wahrheit der Nacktkunst dienlich ist. Nachahmer des Meisters sind denn auch bereits zu einer reichlich glatten dekorativen Nacktmalerei gekommen, wie der unbekannte gutbegabte Maler der Beweinung Christi in München, die lange als eigenhändiges Werk Quentin Massys galt. Der Künstler selbst, sei kurz zusammenfassend bemerkt, kann gegenüber den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts als ein der Synthese zustrebender Maler des beginnenden Cinquecento bezeichnet werden. Massys weiß auch in allen Fällen die Härten der Zeichnung durch seine zarten hellen, etwas lackartigen Farben zu

mildern, und darf auch als Nacktmaler durch Aufsuchen neuer ungeahnter Effekte, durch neue Farbenmischungen, neue Reflex- und Kontrastwirkungen, vor allem durch eine ganz veränderte Palette, „die nicht mehr von Braun, sondern eher von Weiß ausgeht", unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Massys zog das Nackte unstreitig energisch in den Farbenakkord seiner Bilder als Farbenwert hinein, aber es wurde nie und nirgends, auch nicht in der bezeichneten Beweinung, der Mittelpunkt, sondern nur ein Teil eines Ganzen. Seine Christusfigur auf der berühmten Beweinung in Antwerpen muß als das beste Beispiel des altniederländischen Modellstudiums eingeschätzt werden. Massys untersucht jeden einzelnen Teil auf seine anatomischen Qualitäten so gut er es konnte (man betrachte z. B. die Füße), andererseits arbeitet er die Einzelheiten besser als Rogier zusammen. Immerhin, der nackte Mensch war in den vlämischen Niederlanden, wie ich bereits einmal sagte, seinen eigentlichen Vorzügen nach noch nicht erkannt. In dieser Hinsicht ging immer noch ein bischen Mittelalter um, das von der Malerei die farbige sinnfällige Erzählung der Heilslegende schlechthin erwartete. Die Kunst für die Kunst war noch nicht uneingeschränkt in den Blickpunkt des Auges der Künstler und Kunstfreunde getreten.

L. v. Leyden (1494—1533).

Wesentlich anders steht die Sache in Holland. Hier haben wir zunächst die Aufmerksamkeit auf Albert van Ouwater zu lenken. Seine „Auferweckung des Lazarus" in Berlin ist unstreitig übermäßig peinlich genau, die Durchmodellierung des Nackten ohne wirklich feines Verständnis für den Organismus vorgenommen, das Inkarnat von sehr allgemeiner Färbung, aber, da der Maler eine Ahnung von den Werten der Lichtmalerei, eine gewisse naturfrische Bewegung in seine Gestalt bringen konnte, so darf er doch als ein beachtenswerter

Vorläufer des größten Nackt- und Lichtmalers Hollands in diesen Zeiten gelten, des Lukas van Leyden.

Lukas van Leyden, stellt in seinem großen jüngsten Gericht zu Leyden die Frage, sowohl nach den Formen- wie Lichtwerten der Nacktmalerei auf. Es ist ganz erstaunlich, eine wie großartige und eine wie reiche Formenvorstellung Lukas van Leyden besaß. Unstreitig verfügte er über eine vortreffliche Kenntnis des Körpers und über eine Fülle von Bewegungsmotiven, die keineswegs immer ganz einfach, aber ebensowenig jemals widersinnig oder gesucht erscheinen. Eine einigende, große Linienführung und Formbildung reißt über das kleine individualisierende Moment hinweg. Lukas van Leyden verwandte nur den eingeborenen Typus. Schlanke Körper, starke Knochen, breite Schultern, schmale Hüften, lange dünne Beine, gerader Gesichtsschnitt, hohe Stirn, lange Finger.

Lukas van Leyden arbeitet strenge nach dem Modell, das er den individuell charakteristischen Formen zu Gunsten einer Vereinfachung der großen Flächen durch sein Helldunkel verändert, andrerseits sucht er gerade durch diese Licht- und Schattenbehandlung die innere Konstruktion bis auf den Knochenbau klar zu legen. Man kann an den Unterschenkeln schreitender und stehender Männer den Verlauf der Knochen und der Kniegelenke unter dem Fleisch verfolgen. Ebenso ist der Thorax sorgsam ausgezeichnet, sobald nicht breite Lichtmassen die Einzelheiten verwischen.

Der Meister verwendet die Figuren für die Komposition in möglichst unzweideutig dreidimensionaler Behandlung. Er lokalisiert deshalb mit besonderer Sichtbarkeit die Figuren auf ihren eigenen Schatten, der ihnen Körperhaftigkeit und Standfestigkeit verleiht, anderseits natürlich zur Raumbeherrschung dient.

Besonders wichtig ist die Lichtführung. Lukas van Leyden ist ein Holländer und damit ein Lichtmaler. Er benutzt das zarte,

fließende Licht, um den perlmutterartigen, den seidigen Glanz des Fleisches interpretieren, schildern zu können. Was Hans Baldung Grien an einigen wenigen Einzelfiguren versucht hatte, bietet Lukas van Leyden an einer Menge zu Gruppen zusammenkomponierten Gestalten.

Die übrigen Meister diesseits der Alpen kommen für unsere Absichten nicht in Frage, denn es können und sollen nur die Bahnbrecher zu Worte kommen.

* * *

Die Stammeseigentümlichkeiten sind in der deutschen niederländischen Nacktkunst meines Erachtens vielfach wohl erkennbar. Die van Eycks und ihre Mitstreiter verwenden den hageren starkknochigen Körperbau des Nordländers, der am urtümlichsten in späterer Zeit wieder in den Adam- und Evagestalten Brüggemanns an seinem großen Altar in Schleswig erkennbar ist. In Deutschland kommt bei Stephan Lochner der feingliederige rotblonde Kölner zur Geltung, in Hans Baldung Grien der kurzbeinige etwas derbe großköpfige Alemanne. Die Hauptmeister wie Dürer, Holbein, Burgkmair versagen bei dieser Untersuchung mehr oder weniger, da in ihren Arbeiten sich besondere künstlerische Fragen wie Proportionslehre und Kolorismus sich vordrängen. Die ganze spätere Zeit steht unter italienischen Einwirkungen bis Rubens den vollblütigen schweren blonden Blamen in seinen Malereien eine künstlerische, geadelte Form verlieh. Die nordischen Maler, besonders auch die deutschen folgten vornehmlich diesem Vorbilde, nur Rembrandt bringt den untersetzten von starken Gelenken verunzierten holländischen Menschenschlag zur Geltung.

In Frankreich drängen Antike und Bernini den einheimischen Stammescharakter zurück, bis er im Rokoko die Herrschaft gewann

und den zierlichen Körperbau der Franzosen, das feine Oval mit dem kleinen Mund und den großen leuchtenden Augen zum Ideal der Rokokokunst aller Länder machte.

* * *

Frankreich.

Plastik.

Jean Juste († ca. 1550).

Eine der seltsamsten Anwendungen fand die Nacktkunst in der französischen Renaissanceplastik wohl zuerst als das Grabmal Ludwig XII. und seiner Gattin Anna von Bretagne von Jean Juste, ungefähr 1530 in St. Denis ausgeführt wurde.

Die Anlage dieses Denkmals und der späteren französischen Königsgräber in dieser Abtei wird auf das Prachtdenkmal zurückgeleitet, das Gian Galeazzo Visconti in der Certosa bei Pavia sich errichtet hatte. Ein Freibau von halbrunden Arkaden, die mit Figuren von Heiligen und von Tugenden geschmückt, den Sarkophag umgeben, während oben auf der deckenden Platte als Lebende die Fürsten knien. Diese vermutete Verwandtschaft ist vielleicht gerade in dem vorliegenden Falle nicht abzulehnen, aber es muß doch daran erinnert werden, daß das Etagengrab und auch die Leiche, wenngleich nicht nackt, ein alter bis ins dreizehnte Jahrhundert zurückverfolgbarer Bestandteil der französischen Grabplastik ist.

Innerhalb des Arkadenbaues liegen lang ausgestreckt die völlig nackten Gestalten des Königs und der Königin, mit so eingehender Naturtreue geschildert, daß sogar der Schnitt in den Leib, der zur Herausnahme der Eingeweide bei der Einbalsamierung gemacht wird, reproduziert ist. Sicher hat diese Sitte etwas sehr befremdendes

an sich. Sie ist vielleicht als ein memento mori, wie Lübke bereits andeutete, aufzufassen; jedenfalls eine Weiterentwickelung der bis in den Schluß des dreizehnten Jahrhunderts verfolgbaren Gepflogenheit, den betreffenden Verstorbenen als Toten und nochmals als Lebenden abzubilden. Daß der überall zu größerer Herrschaft gelangende Realismus und insbesondere die nordisch-realistischen Tendenzen diese Konsequenz gestatteten, darf wohl angenommen werden. Wie aber sich dies immer verhalten mag, die gesamte Formgebung, die der Architektur wie die der Figuren geht auf Italien zurück. In den sitzenden Prophetenfiguren sind Erinnerungen an den Moses und an die Sixtinamalereien Michelangelos deutlich wahrzunehmen. Auch die Nacktplastik enthält trotz der etwas trockenen und harten, als nordisch anzusprechenden Detailarbeit eine zusammenfassende Modellierung, Flächenbildung, die nur in Italien gelernt werden konnte. Selbst die anatomischen Kenntnisse, über die Jean Juste verfügt, hat er sich schwerlich daheim erworben.

J. Goujon († 1572).

Wir finden überall in Frankreich ähnliche Arbeiten, wie z. B. in Rouen, wo wahrscheinlich Jean Goujon dem Herzog Brezé ein derartiges Monument setzte. Dies ist allerdings noch krasser aufgefaßt, oder nach unserem Gefühle geschmackloser; denn der nackte Körper liegt auf einer niedrigen offenen Tumba, und zu Häupten dieses kniet betend die bekleidete überlebende Witwe. Goujons Werk kann als eine geradezu meisterliche Arbeit in Bezug auf die Herausformung des Skelettes bezeichnet werden. Sicher konnte ihm kein anderer Meister ebenbürtig in Frankreich hierin an die Seite treten. Diese sorgsame und doch großzügige Nacktarbeit beweist, wieviel Frankreich durch die italienische Schulung gewonnen, aber auch mit welchem Verständnis diese entgegengenommen und verarbeitet worden

ist. Die Fleisch- und Muskelpartien scheinen mir von Goujon nicht mit derselben Klarheit herausmodelliert zu sein; sein Meißel strebt immer nach einer gewissen geschmeidigen Gefälligkeit. Darin beruht es wohl, daß dieser starke Manneskörper etwas an Kraft in der derberen und feineren Muskulatur verlor.

Als Goujons Hauptwerk der Nacktkunst muß aber unstreitig die für das Schloß Anet gemeißelte Marmorstatue einer Diana gelten, die die Gesichtszüge der Diana von Poitiers, der Geliebten König Franz I. trägt. Es erhebt sich angesichts der ungewöhnlich schlanken Glieder mit den kleinen Extremitäten die Frage, ob wir in dieser Statue ein Porträt der Dame sehen sollen. Ich glaube nicht. Denn dieser auffallende Körperbau findet sich bereits in den Werken Primaticcios und Cellinis nach deren Aufenthalt in Frankreich bei Franz I. und später wieder bei Giovanni da Bologna. Meiner Ansicht nach haben wir hier Einwirkungen der Statuen Apollo von Belvedere und der von Franz I. nach Schloß Meudon, dann nach Fontainebleau gebrachten Statue der Diana von Versailles zu sehen; denn bei beiden Figuren finden wir ebenfalls die hohen schlanken Glieder, wenngleich Goujon sie etwas übertrieb. Sie wirken um so stärker in dieser Richtung als die Formengebung an einer gewissen Einförmigkeit und Leere leidet. Man spürt deutlich, der Künstler arbeitete nach einem Kanon, der nicht aus seiner persönlichen Anschauungskraft geworden, sondern als erlernt verwendet, aber mit vortrefflicher Technik eigenartig verarbeitet wurde.

G. Pilon (1590).

Germain Pilon übertreibt bereits die Realistik in dem Grabmal, das er für Heinrich II. und Katharina von Medici in den Jahren 1565—1583 meißelte. Pilon will die eintönige ruhige Lage beseitigen, zufälliger, realistischer die Leichen anordnen und wirkt, da

er am falschen Orte nach Bewegung, nach interessanten Augenblicksmotiven strebt, direkt manieriert. Sicher sind diese Nacktbilder technisch noch geschulter als die Goujons gearbeitet, aber das Lineament, sowohl der Figuren als der Gewandung, verrät zu sehr die Absicht, und der Ausdruck in den Köpfen beruht zu stark auf bewußter Gegensätzlichkeit. Am letzten Ende erscheinen diese Skulpturen trotz oder wegen der naturalistisch streng durchgeführten Einzelheiten als — Steine.

Trotz der Ausstellung im einzelnen dürfen wir in diesem Heranziehen der Nacktkunst zur Ausschmückung der Grabdenkmäler eine steigende Anteilnahme an dieser erkennen und ein weiteres Mittel, die nordische Bildhauerei zur Bearbeitung ihres vornehmsten Vorwurfes des unbekleideten Körpers, zu erziehen. Auch ist nicht zu übersehen, daß wir hier überall ein Streben nach Eigenem zu erkennen haben. Es bedarf ferner, wie ich glaube, sehr großer Vorsicht bei der Abschätzung des italienischen Einflusses, denn die Franzosen konnten seit Jahrhunderten auf den Ruhm große Plastiker zu sein, Anspruch erheben. Die französische Nacktkunst lernte wohl vor allem sich auseinandersetzen mit der Natur und der, von den Italienern längst festgestellten, wissenschaftlich erkannten, den französischen Künstlern aber bisher noch immer etwas fremden inneren Harmonie des Körpers und seiner Teile zueinander. Erwägen wir ferner, daß gleichzeitig in Italien die streng naturalistische Richtung erwachte, so sehen wir die französischen Künstler auch in dieser Hinsicht den Zeitströmungen nahe. Ich erblicke darin eine Unterstützung für meine Annahme, daß Germain Pilon entgegen der bisherigen Anschauung in einem Grabmal für die Valentine Balbiani unter der in vollerblühter jugendlicher Schönheit liegenden Dame ein Relief von der Leiche der Greisin anordnete.

VI.

Spätrenaissance.

Italien.

Tintoretto (1518—1594).

Die Weiterentwickelung der Nacktmalerei ist zunächst wieder in Italien zu verfolgen.

Robusti, genannt Tintoretto, nahm vorwiegend die nackte Menschenfigur als Kompositions- und Lichtträger. Als eine wichtigste malerische Aufgabe erschien ihm als Maler die Abtönung der Lokalfarben durch das Licht. „Die Macht desselben beginnt die Ansprüche der einzelnen Farbe auf selbständige Wirkung zu beschränken, ihre absolute Leuchtkraft etwas zu dämpfen . . . . . es machen sich mittlere Töne, namentlich ein Braunrot, bemerkbar. Feinere Abstimmungen verraten ein Streben nach größerer Masse bei aller Lebhaftigkeit, nach inniger Vereinigung der Töne bei aller Mannigfaltigkeit" (Thode). Aber gerade dadurch, daß Tintorettos Farbe weniger als die Tizians leuchtet, schärfer Hell und Dunkel einander gegenüberstellt, läßt sie die Form, die starke Gebärde mehr hervortreten, gibt sie den Objekten Plastik.

Der „Sündenfall" in der Akademie zu Venedig sei unter diesem Gesichtspunkte schnell betrachtet. In den dichten warmen Schatten des reichen Paradieswaldes ist ein breiter Sonnenstrahl von links nach rechts gefallen. Er trifft die rechte Rückenseite Adams, und fällt der ihm gegenüber sich behaglichlockend zurücklehnenden, wie mit magischer Gewalt den Mann zu sich herüberziehenden Eva

auf Antlitz, Brust und linkes Bein. Abgesehen von der Haltung dieser beiden Körper, die in den packendsten Gegensatz zueinander gesetzt sind, und doch in jeder Bewegung einander genau im Gegensinne entsprechen, abgesehen von der Sicherheit, mit der hier das anreizende Gebahren, dort das unwillkürliche, aber zögernde Nehmen dargestellt ist, verdient vor allem die effektvolle, der Wirkung sichere Beleuchtung hervorgehoben zu werden. Einerseits modelliert Tintoretto fest und bestimmt die Körperformen, andrerseits läßt er gerade durch die scharfe Beleuchtung einzelner Glieder und durch die starken Schlagschatten, mit denen er wiederum andere Teile verhüllt, die Figuren „aus dem Rahmen springen", wie niemand vor ihm. Die Gestalten tauchen aus dem Dunkel des Waldes auf und versinken in seinen weichen Schatten.

Nach Zeitgeschmack füllt der Meister den Vordergrund völlig mit den mächtigen Figuren aus; die nächst stehenden goldbräunlichen Bäume haben die Aufgabe, den hellen Leibern als Resonanz zu dienen und sie zugleich als Masse noch mehr von dem Hintergrunde abzuschließen, in den die Diagonallinie und die Gerade rechts führen. Daß der Meister aber die Tiefe gar nicht zur Wirkung kommen lassen wollte, erläutert schließlich das rechteckige Breitformat der Bildtafel. Tintoretto wollte es versuchen, nach seinem eigenen berühmten Worte, die Farbe Tizians mit der Zeichnung Michelangelos zu verbinden. Mit anderen Worten, er wollte nicht nur die schöne Oberfläche des Körpers malen, sondern in ihr auch den inneren Organismus abschildern. Natürlich konnte er sein Programm nur sehr bedingt durchführen, da er eben — Tintoretto war.

Tintorettos Nacktmalerei wirft den Akzent völlig auf die nackte Menschenfigur. Sie ist der Angelpunkt des Ganzen und existiert nur um ihrer idealisierten Erscheinungsform willen in Verbindung von Farbe und Licht, deren Kraft aber jener zu weichen hat.

Tintoretto zeichnete viel nach plastischen Arbeiten, da er als erster Venezianer klar erkannt hatte, daß in diesen das absolute Licht und die Mitteltöne leichter erkennbar sind, Licht und Schatten schärfer auseinandergehalten werden können. So viel Nacktmalereien Tintorettos Vorgänger in Venedig auch geschaffen hatten, er überragte sie insofern, als er der nackten Männergestalt neben der der Frauen erst in Wahrheit das ganze Heimatrecht verschaffte. Er dehnte das Gebiet der Nacktkunst in Venedig überallhin aus, er zeichnete hier die unbekleidete Figur zuerst in starken Bewegungen, in kühnen Verkürzungen, denn er brach fast völlig mit der Zustandsmalerei. Tintoretto machte die Nacktmalerei, die bisher nur in den Palästen der Reichen gehegt und gepflegt wurde, zuerst populär in ganz Venedig. Michelangelo lag ihm im Sinn. Tintoretto erhob sich auch darin über den Spezialisten. Der so gefeierte und so gehaßte Dunkelmaler schließt für unser Thema die Entwickelung der altvenezianischen Malerei ab, und eröffnet den Blick auf die sogenannte Barockmalerei, in deren Werken der Mensch und sein Wollen herrscht wie er im Leben des Alltages mit schwerem sporenklirrendem Stiefel herrisch auftrat.

* * *

Seit der Zeit dieser letzten Entwickelung der [venezianischen] Renaissance hat sich nie wieder die schaffende Künstlerschar in so inbrünstigem Werben um die Wahrheit des nackten menschlichen Körpers in der Kunst bemüht, nie wieder in so leidenschaftlicher Liebe und Hingebung der nackten Schönheit des männlichen und weiblichen Menschen gehuldigt! Man hatte in der Tat so weit es die moderne Weltanschauung, die moderne Kultur gestattete, ein Rinascimento erlebt, eine Wiedergeburt der menschenbildenden Antike, die bisher keine Stunde wiederkommen sah. Denn die unmittel-

bare Nachfolgeschaft Michelangelos bedeutet für die Nacktmalerei, selbst in Giulio Romanos Malereien ein, man möchte wirklich sagen, oberflächliches Spielen mit nackten Leibern zu dekorativen Zwecken.

P. Berettini gen. da Cortona (1596—1669).

Allen andern steht hierin voran Pietro Berettini da Cortona. Seine ganze künstlerische Auffassung zeigt sich vielleicht am vollendetsten in den ihrer besonderen Pracht und Schönheit nach einzig dastehenden Decken des Palazzo Pitti in Florenz. Die unmittelbare Schuld für diese ornamentale Verwendung der menschlichen Gestalt müssen wir einigermaßen der Antike zuweisen. Sie übte zunächst indirekt durch ihre Neigung zu Allegorien einen verderblichen Einfluß aus, dann durch ihre literarische Ueberlieferung.

Die Mediceidenkmäler Michelangelos sind schon im Grunde nichts anderes als Allegorien, wie sie der christlichen Welt bisher unbekannt geblieben waren. Der Meister verwendet weiterhin diese Figuren insofern schon dekorativ, als er sie Teile eines architektonisch-plastischen Ganzen bilden läßt.

* * *

Es ist sehr interessant hier ein Urteil einzuschalten, das Gottfried Schadow im Polyclet 1834 niederschrieb. „Zu den Zeiten des P. Cortona, Ciroferri und Luca Giordano hatten die Künstler einen Mann, eine Frau und ein Kind, und dieselben wurden in hundert Figuren wiederholt — bei dem Fortschreiten in allen Wissenschaften muß sich eine Neigung für das Wahre auch in der Kunst verbreiten." (Schadow, Polyclet 1834.)

„Es ist schwer von dieser Beschuldigung den großen Michelangelo auszunehmen, der in seinem Deckengemälde und jüngsten Gericht in

der Sixtinischen Kapelle wenige Körpervarietät gezeigt hat; und das ist es, was man Armut nennen kann, im Vergleich von dem, was die Natur und ohne so hoch zu gehen, was die Werke der Griechen darbieten als z. B. die Gruppe des Menelas und Patroklos, des Apollo mit dem Pan usw. Wirklicher Reichtum findet sich in den Werken Raffaels."

Mit all diesem war der feste Grund und Boden, auf dem die Nacktkunst bisher in Italien geruht hatte, einigermaßen erschüttert. In einer Hinsicht besitzt allerdings auch die jetzt beliebte überreiche, spielerische Verwendung des nackten Menschen Wichtigkeit; denn seine Rolle wird in der Bildkunst eine immer ausschließlichere. Etwas dürfen wir hierfür und für die unstreitig größere manuelle Sicherheit in der Schilderung des nackten Leibes selbst in den kühnsten Positionen auch der sehr großen Verbreitung der Abbildungen der 1543 von Vesal herausgegebenen Anatomie zuschreiben. Dadurch, daß dieser Gelehrte durch eine wissenschaftliche Kritik die anatomischen Vorurteile beseitigte, die Bereicherungen der anatomischen Wissenschaft zusammenfaßte und die anatomische Mittelform zu künstlerisch schöner Darstellung erhob, begründete er die Blüte der italienischen Schule der Anatomie. Und es darf in diesem Zusammenhange erwähnt werden, daß gerade damals die Kunstschule der Caracci in Bologna gegründet, die Anatomie hier als obligatorisches Studienfach erklärt wurde. In Rom war es der Maler Luigi Cardi (1556—1613) gen. Cigoli, der sich nicht nur eifrig mit Zergliederungen des Körpers beschäftigte, sondern dessen anatomische Statuette sich längere Zeit hindurch in den Ateliers der Künstler in hohem Ansehen erhielt.

* * *

Die Caracci (seit 1555).

Ein großes Verdienst um die Neuerstarkung der eigentlichen künstlerischen Aufgaben erwarben sich in Bezug auf die Nacktmalerei die Bologneser, an ihrer Spitze Annibale Caracci († 1609). Von Wichtigkeit wurde die systematische Zeichnung nach dem Abguß, denn dadurch rief man der liederlichen Aktmalerei der Meister der Spätrenaissance ein erstes Halt zu. Wie bereits bemerkt schult dies Zeichnen das Auge, Licht und Schatten schärfer zu trennen, die Einzelform energischer zu betonen. Auch soll dieser Malerakademie die helle Begeisterung und das ernste arbeitsfreudige Wollen nicht vergessen werden, womit sie an ihre Aufgabe herantrat. Es darf ferner nicht in Abrede gestellt werden, daß die von Annibale und Agostino Caracci ausgemalte Galleria Farnese die besten Nacktmalereien seit Michelangelos Zeit enthält.

Rein kompositionell beansprucht in diesem Werke unsere besondere Anteilnahme die schier erdrückende Massenhaftigkeit an nackten Gestalten. Man fühlt sich versucht zu sagen, so trivial es auch klingt, die Bildflächen sind im Vordergrund mit nackten Körpern gepflastert.

Annibale Caracci folgt in diesen Nacktbildern unstreitig sehr bewußt Michelangelo auf seinen Spuren nach. Auch er will ein neues Geschlecht der Menschen bilden. Uebergewaltig im Tun und in der Erscheinung. Michelangelo befreit aber trotz aller zwingender künstlerischer Wahrheit die Gebilde seiner Phantasie von jeder Enge der Wirklichkeit, Caracci bemüht sich im Gegensatze zu Michelangelos Absichten gerade dies letztere Moment herauszuarbeiten. Durch Licht und Zeichnung will Annibale Caracci das Dreidimensionale der lebenswirklichen Erscheinung erzwingen; auch dadurch, daß er die Figuren in solche von Stein und solche von voller Lebensfarbe

— und Kraft schied. Die fast platt-realistische Auffassung Annibale Caraccis in seinen Genrebildern tritt hier verborgen, aber in vielen kleinen Einzelzügen erkennbar auf; insbesondere in den vulgären Gesichtszügen wie in den schweren, derben Formen. Er verwechselte eben monumental und massig. Auch die Erfassung der Motive steht auf einem sehr niedrigen Niveau. Das starke, stolze Sinnenleben, das in Tizians, Correggios, in Sodomas, auch vereinzelt in Michelangelos usw. Schildereien frank und frei heraustrat, ist hier zur Geschlechtsliebe herabgesunken. Man vergleiche nur, um sich den ungeheuren Abstand zwischen der Hochrenaissance und dieser Spätrenaissance recht deutlich vor Augen zu bringen, die Hochzeit Alexanders mit der Roxane von Sodoma in der Farnesina und die Vermählung von Zeus und Hera im Palazzo Farnese von Caracci. Dort eine zarte, sinnige Andeutung, ein keusches Liebessehnen, hier ein brutales Verlangen. Es bezeichnet auch den ganzen Tenor der Nacktkunst dieser Tage der beginnenden Gegenreformation, daß ein bis dahin weniger beliebtes Spielen mit nackten Armen, Brüsten, halbnackten Beinen, genug mit einer Halbnacktheit betrieben wird, das geradezu den Charakter einer verborgenen Lasziviät in sich trägt. Zweifelsohne hat die antike Sage und Kunst mit der voranschreitenden Neigung zur Stilgerechtigkeit bei der Interpretation jener diese weniger günstigen Einflüsse ausgeübt.

Cellini (1500—1572).

Wie sehr bei aller ehrlichen Arbeit und auch Begeisterung für das Nackte die kernhafte Gesundheit diesem Mühen fehlte, erweisen im weiteren die Bildwerke eines Cellini, eines Giovanni da Bologna.

Cellinis Perseus sei erwähnt, dessen Gliederbau und Haltung ein erstes starkes Beispiel für eine Plastik bietet, die sich bewußt an die Formenanschauungen, an die Gefühlsrichtung einer abgestorbenen

Kunst, diesmal an die helleniſtiſche, anlehnt. Dieſer wenig ſtandfeſte Perſeus kennzeichnet ſich gleichzeitig als das Werk eines Goldſchmiedes, der mit zierlicher Sorgfalt die nach Art dieſer ſpäten Antike ſchlank gebaute jugendliche Männergeſtalt äußerlich realiſtiſch im Sinne ſeines Vorbildes zu arbeiten unternahm. Sollte, was ich dringend bezweifle, der in Marmor gemeißelte Chriſtus im Escurial auch von Cellini gebildet ſein, ſo würde der Meiſter erhebliche Stiländerungen, die keineswegs allein durch Motiv und Material erklärbar ſind, durchgemacht haben.

Dieſer recht weichlich behandelte Körper des Kruzifixus mit dem Ausdruck eines ruhig Schlafenden, erweiſt ſich inſofern im weiteren Hinblick als intereſſant, als dieſe, wenn mich meine Erinnerung nicht täuſcht, lebensgroße Chriſtusſtatue in der Kirche des Escurial und im ſtrengſt katholiſchen Spanien völlig nackt, alſo ohne Lendenſchurz dargeſtellt werden durfte! Hierin offenbart ſich eine Heroiſierung der Heilandsgeſtalt, die unſtreitig aus dem von antiken literariſchen und künſtleriſchen Ueberlieferungen genährten Geiſte des ſpäten Cinquecento hervorgegangen iſt; ſie beweiſt, daß das Nackte durchaus nicht als anſtößig galt. Man bedenke, daß Michelangelos Auferſtandener in St. Maria ſopra Minerva in Rom, ſtarke Bedenken erregt hatte.

G. da Bologna (1524—1608).

Giovanni da Bologna erhebt ſich als perſönlich ſelbſtändiger Künſtler. Er ſteht weit höher als Cellini. Giovanni da Bolognas Werk der „eherne Merkur" in Florenz iſt eine Arbeit von bedeutendem künſtleriſchem Wert, ſowohl dem kühnen Aufbau der Figur, der den Schwerpunkt der Figur ganz nach oben verlegt, wie der klaren, überzeugenden Silhouettenwirkung nach. Die freie Anordnung der Glieder, die Auflöſung der Maſſe gemäß der Eigenart einer Bronze-

figur und einer für die Fernsicht berechneten Freifigur verdient hohes Lob. Der Künstler hat den für die Komposition fruchtbaren Moment mit tadelloser Sicherheit herausgegriffen, nämlich den der Tätigkeit, des Fortbewegens, obwohl der Fuß augenblicklich noch ruht. Es ist hier von einem feinfühlenden Künstlerauge gesehen, sich vorgestellt worden, was die Momentphotographie dem neunzehnten Jahrhundert gelehrt hat, daß alle schnellste Bewegung gleichzeitig ein Verharren in sich schließt. Dies Ineinanderwirken der lebensvollsten Bewegung und einer schnell wie ein Augenblick vorübergehenden Ruhe, dieser echt künstlerische Zusammenschluß zweier Momente zu einem einzigen verleiht diesem Kunstwerke das innere Froh- und Kraftgefühl, das sich dem Beschauer ganz unmittelbar als Lustgefühl mitteilt. Die Entwickelung der Figur in die Tiefe ruft Michelangelos blockmäßiger Komposition gegenüber besonderes Interesse wach. Anstatt der Ueber- und Unterordnung der einzelnen Teile nehmen wir jetzt wieder eine betontere Gleichstellung wahr. Auch darin entsprach Giovanni da Bologna sehr verständnisvoll dem Material, daß er der Figur nicht einen Steinsockel, sondern einen aus Bronze gebildeten Ruhepunkt gab, den Kopf des Windgottes. Sowohl der Merkur wie des Meisters berühmte Marmorgruppe „Raub der Sabinerin" in Florenz nehmen eine eigenartige Stellung zwischen Nord und Süd ein. Nach der einen Seite huldigt Giovanni da Bologna dem starken Oberflächenrealismus, der Schilderung der einfachen Menschengestalt, wie er es in seiner Heimat in Douay gesehen hatte und es seinem eingeborenen Naturell entsprach. Und man möchte sagen, daß der Künstler auf diesen Wegen sein Bestes gefunden hat. Die Durchmodellierung des Körpers der Sabinerin, deren feine Formen den flandrischen Bildner besonders entzückt haben werden, geschah mit einer wirklichkeitstreuen Noblesse, die über das Zuviel an Realismus, das den Künstler die Hände

des Räubers wie in weiches Fleisch sich eindrücken machte, hinwegsehen läßt. Er vergaß, daß der Stein trotz aller künstlerischen Vergeistigung der Materie seine Qualität als Stein behält. „Die besondere Struktur des Marmors schafft der marmorenen Statue auch eine jener entsprechende Haut, die das ganze Werk überzieht und zu einer Einheit zusammenschließt, die sie von der realen Wirklichkeit auch rein äußerlich trennt." Die Künstler lassen uns die organischen Teile des Körpers zwar unter dieser Haut wie unter der wirklichen vermuten, aber sie lassen sie nicht wahrnehmen und demzufolge auch nicht die spezifische Weichheit des Fleisches, in die sich die Hand einzupressen vermag. Keiner der so strengen Realisten des Quattrocento ist auf diesen Gedanken gekommen.

Im fünfzehnten Jahrhundert sah man auf die Gesamterscheinung des Körpers, dann auf dessen Mittel zu Bewegungen, auf die Muskeln, später würdigte man, tiefer eindringend, die Rolle des Skeletts, und jetzt bewunderten Künstler wie Laien nach dem Vorgang von Correggio-Venedig die Weichheit des Fleisches. Die Malerei hatte die Oberherrschaft der Plastik für diesmal beseitigt. Wer will, kann von einer Verwilderung des Geschmackes sprechen.

In Italien lernte Giovanni da Bologna die Antike genau kennen und ein Pathos, das Leben um jeden Preis bringen wollte. Zweifelsohne hat dieser Flandrer mit Takt und Maß, im Vergleich zu andern diese fremden Elemente aufgenommen. In seinem „Herkules" folgte er den Anregungen der späten Antike und damit gleichzeitig dem Sollen seiner Zeit nach malerischen Werten. Er übernahm die starken Fettwülste von hier (und Michelangelo) und auch die altbekannte klassische Quer- und Vertikalteilung der Fläche des Oberkörpers. Giovanni da Bologna verlor sich aber niemals selbst und deshalb muß als besonders wichtig in diesen Nackwerken

anerkannt werden, daß der Künstler sich wieder einer festeren und in sich gesünderen Form zu bedienen wünschte, daß eine gewisse Ehrlichkeit nicht zu verkennen ist. Die Effekthascherei ist zum mindesten eingeschränkt. Giovanni da Bolognas künstlerische Arbeitsweise hat demzufolge auch eine außerordentliche Aufnahme, sowohl in Italien, besonders in Venedig, wie diesseits der Alpen gefunden. In Frankreich baut sich nicht zum mindesten auf dieses Künstlers Einwirkung in konsequenter Entwickelung der Klassizismus auf.

Leone Leoni.

Als ein Vertreter dieser Giovanni da Bologna verwandten Richtung lernen wir einen Oberitaliener kennen, der besonders viel für Spanien gearbeitet hat, Leone Leoni (1503—1590). Er überragt weit Benvenuto Cellini an Kenntnis der Natur und an Respekt vor ihr, und läßt sich andererseits noch weniger als Giovanni da Bologna von der Antike ablenken. Er hat als einen der interessantesten Belege für das hohe Ansehen der Nacktkunst in dieser Zeit die nackte Porträtgestalt Karls V., zu dessen Füßen der gefesselte Kriegsdämon, der Furor liegt, geliefert. Die Figur ist allem Anscheine tatsächlich, aber natürlich nicht sklavisch getreu nach dem Modell gearbeitet, wie vor allem der Rücken, aber auch einzelne stark individualistische Eigentümlichkeiten der vorderen Ansicht ersehen lassen. In gewisser Hinsicht ein Seitenstück zu den Nacktfiguren auf den französischen Grabdenkmälern. Um aber niemandes Gefühl zu verletzen, hatte der Künstler auch einen Harnisch konstruieren müssen, der der Statue zu gegebener Stunde übergestülpt werden konnte. Der Erzguß ist in Mailand von 1549—1553 gearbeitet, aber erst 1564, also nach dem Tode des Kaisers, nach Spanien gesandt. Die Aufgabe ist seiner ganzen inneren Konzeption

nach leider zu sehr „Aufgabe" geblieben, insbesondere ist auch der mehr oder weniger nach Atelierrezepten fertiggestellte Kriegsdämon seiner künstlerischen Auffassung nach zu wenig mit dem stehenden Akt des Fürsten zu einer geeinigten Formenanschauung verschmolzen.

VII.

Das siebzehnte Jahrhundert.

Italien.

Das siebzehnte Jahrhundert verfolgte und zwar in allen Ländern zunächst sehr konsequent den Weg durch wissenschaftlich betriebene Anatomie den menschlichen Körper in allen seinen Einzelheiten zu erfassen. Sansovino bemerkt, daß Ph. Borgoña Proportionen für den Körper in neun Gesichtslängen gesehen habe. J. Arphe de Villafana gab 1589 ein Buch von der Anatomie und Symmetrie heraus. Chr. Martinez (1660) arbeitete über Anatomie und Alonso Berruguete († 1545 ?) untersuchte ebenfalls den menschlichen Körper. Samuel van Hoogstraten (1627 ?), Ger. de Lairesse, Jac. de Witt beschäftigten sich viel mit der Anatomie, Nicol. Poussin wollte Leonardos Schriften herausgeben, machte selbständige Untersuchungen und Messungen. Claude Audrans Buch „Les proportions du corps humain, Paris 1683" gibt sehr genaue und sichere Messungen über Verhältnisse der antiken Statuen. Bouchardons (1698—1762), des Bildhauers, Akte von Demartean in Crayon-Manier gestochen dienten lange Zeit als Vorbilder in allen Zeichenschulen.

Amerighi gen. Caravaggio (1569—1609).

Von allen Künstlern gingen in Italien die Naturalisten am konsequentesten unter den Malern ihren Weg, an ihrer Spitze Michelangelo Amerighi gen. Caravaggio.

Albani, der elegante Boudoirmaler der Bologneſiſchen Schule nannte Caravaggio den „Antichriſt der Malerei". Baglione ſchrieb: „nun gehen eine Menge Maler daran, einen Kopf nach der Natur zu kopieren, ſie ſtudieren weder die Grundlagen der Zeichnung, noch kümmern ſie ſich um die tieferen Bedingungen der Kunſt, ſondern begnügen ſich lediglich mit einer rohen Naturabſchrift und wiſſen daher nicht einmal zwei Figuren gehörig zu gruppieren, noch irgend einen Vorgang in künſtleriſche Kompoſition zu bringen. Keiner beſucht mehr die Tempel der Kunſt, auf Plätzen und Straßen findet jeder ſeine Meiſter und ſeine Vorbilder für die ſklaviſche Nachahmung der Natur." —

Wenn die zuvor erwähnten italieniſchen Künſtler einen Kompromiß zwiſchen Naturwirklichkeit und antikiſierenden Idealismus einzugehen gewillt waren, ſo gab es bei Caravaggio nur eines: die Natur, wie er ſie ſah. In ſeinem Sebaſtian-, in ſeinen Chriſtusbildern gibt er Akte, die mit einer verletzenden Ungeſchminktheit die Zufälligkeiten der gerade zu Gebote ſtehenden Modelle wiedergeben, die aber auch mit einer ſo ehrlichen begeiſterten Hingabe an dieſe kraftvolle nackte Natur geſehen ſind, von einem Künſtler in künſtleriſche Form überſetzt wurden, der Monumentalität in die einfachſte Menſchengeſtalt zu legen verſtand, daß man vor ihnen als Secentiſt geradezu aufatmet; denn keine poſierende Linie im Aufbau, kein falſches Pathos, kein Herumgucken nach dieſem oder jenem, ſondern nichts als das ernſte Wollen, das ſchlichte Menſchenindividuum nach ſeinen Gefühlen und nach ſeiner äußeren Geſtalt darzuſtellen. Eine beſondere künſtleriſche Abſicht tritt nur in der Vorliebe für einfarbigen Hintergrund und das ſchräge von oben geführte ſcharf beleuchtende Licht auf. Dadurch werden die langen Linien im Körper zur Wirkung gebracht, das höchſte Licht konzentriert und die ſeitlichen Partien geſtreift. Scharf, wie plaſtiſch treten ſeine nackten Geſtalten in die Welt des Scheines.

Caravaggio verwendet als Nacktmaler, wie etwa in seinem wundervollen Sebastian zu Dresden die Beleuchtung von oben vornehmlich dazu, um dem Körper Plastik, Volumen zu verleihen. Denn die senkrechten Flächen werden beleuchtet, die abgeschrägten nach der Stärke der Abweichung vom Licht heller oder tiefer getönt, wie es schon Tintoretto beabsichtigte. Caravaggio ist eigentlich der erste italienische Maler, der uns diese volle Dreidimensionalität der Gestalt aufzuzwingen weiß. Jeder Knochen, jede Muskel, wie auch die ganze Figur steht „rund herum", körperlich im Raum. Darin erreicht der Maler völlig sein Ziel, real, gegenständlich, wirklich zu wirken. Gewiß erscheint er als Maler hart, aber dies Ziel, die menschliche Gestalt körperhaft, „kubisch" in den Raum zu stellen, das schon der Quattrocentist Piero degli Franceschi aufgestellt hatte, hat Caravaggio als erster erreicht. Alle andern Nacktmalereien wirken gegen Caravaggio gehalten flächig oder wenigstens, selbst die Michelangelos, zu stark nur von der Vorderansicht gesehen, man glaubt nicht so recht an die Tiefe des Körpers durch die Brust hindurch bis zum Rücken. Caravaggios Gestalten dünken uns „handgreiflicher". Die tiefen und schweren Farben, die sich der rücksichtslos wahr, aber auch machtvoll gezeichneten Form unterordnen, der schwarze Hintergrund verstärken noch diese besonderen Eigenarten der Schildereien Caravaggios. Des Meisters Grablegung im Vatikan ist, kurz gesagt, monumentale Wirklichkeit. Die mächtige Trauer, die alle Personen eint, läßt über einzelne an sich stark bemerkbare Derbheiten in der großzügig-naturalistischen Formbildung hinwegblicken, die überdies in ihrer Art vollendet ist. Das darf gesagt werden. Und wenn der Meister nichts anderes, als die ausgestreckte Rechte der Maria gemalt hätte, die mit solch' traurigem und ehrfürchtigem Verlangen nach dem Haupt des Sohnes verlangt, er müßte unter die Meister von Rang gerechnet werden. Caravaggio

stellt auch diesmal die Figuren unter ein von oben hereinfallendes Licht, das Hell und Dunkel in scharfen Gegensatz bringt; jedoch die Schatten nicht mehr klar und leuchtend machen kann. Deshalb frappiert, schmerzt Caravaggios Helldunkel. Jedenfalls weiß der Meister sein Licht und sein Kolorit der künstlerischen Aufgabe dienstbar zu machen; denn ohne Zweifel betont diese Härte und Schroffheit der äußeren Darstellung die Kraft des Ereignisses, der seelische Vorgang wird bei seiner Auffassung des Motives mit der äußeren Handlung noch inniger verknüpft. Der Meister bringt hier dem Trieb seiner Epoche nach Aktivität seinen Zoll dar.

Ribera gen. Spagnoletto († 1652).

Ribera gen. Spagnoletto setzt stilistisch fort und erweitert das Beginnen Caravaggios. Dieser heute wieder gerechter beurteilte Künstler ist in Italien, wohin er mehr als nach Spanien gehört, im 17. Jahrhundert unstreitig der beste Kenner des menschlichen Körpers. Er kennt wie ein Gelehrter dessen Struktur, außen wie innen. Ribera ist in jedem Hinblick ein äußerst gründlicher Maler, der mit einer mikroskopischen Feinheit die Körpermimik seiner Modelle schildert, und deshalb alte verwitterte Menschenruinen bevorzugt; der aber gleichzeitig mit einem in Italien einzig dastehenden sicheren breiten Pinsel die Form heruntermalt, so daß das Kleine plötzlich im Großen untergeht. Hinter Caravaggio steht Ribera, wenn der jetzige Zustand seiner Bilder in dieser Hinsicht ein Urteil zulassen sollte, insofern zurück, als die auch von ihm und zielbewußt erstrebte Dreidimensionalität durch zu starke Licht- und Schattenwirkungen in beträchtlichem Maße wieder aufgehoben wird.

Ob man allgemeine Folgerungen daran schließen darf, daß die Frührenaissance die junge, knospenhafte Menschengestalt, das Cinquecento den zu reifer Schönheit entwickelten Menschen malte und der

bedeutendste Nacktmaler im italienischen Secento den von der Schwernis des Lebens gebeugten, zermürbten Greis als künstlerischen Vorwurf sich wählte? Ziehen hier die Jahre des erwachenden, des erwachten und selbständig gewordenen, erdenfrohen Menschen und die des lebenverneinenden, von der Inquisition beherrschten katholischen Christentums der Gegenreformation an unsern Augen vorüber? — In Riberas Werken wird die Verherrlichung des nackten Menschen in Italien zu Grabe getragen. Er trägt wieder der Welt Leid! —

* * *

L. Bernini (1598—1680).

In keinem Künstler kommt die deklamatorische Barockzeit in solch' ungetrübter, und man darf hinzufügen, glänzender Weise zur Aussprache wie in den Skulpturen Berninis. Mit leidenschaftlicher Energie suchte er den Lebenswillen seines Zeitalters zu erkennen, in eine Form zu pressen, die aus den Gaben der antiken Kunst, des brausenden Lebens, des eigenen herrischen Subjektivismus, aus plastischen und malerischen Gesichtspunkten sich zusammensetzte. Und gerade diese Ueberbetonung der einzelnen bedeutsamen Punkte lockt den Blick in neue Weiten. Wie sträubt sich in jedem Haar die schier alles zerreißende Lebenskraft, rollt heiß das Blut unter der raffiniert behandelten Haut dieser Geschöpfe von Berninis Gnaden. Wenn Michelangelo als Künstler-Anatom knochen- und muskelfroh war, so ist Bernini fleischesfroh; denn auch seine mächtige Muskulatur ist nicht stahlhart, sondern weich, fleischig. Pompöse sinnenfreudige Barockzeit überall. Lorenzo Bernini ruft als Nacktkünstler vom technischen Standpunkt aus unsere Anteilnahme dadurch hervor, daß er durch Polieren der „Glanzlichter" und durch eine sehr berechnete Lichtführung bei der Aufstellung der Bildwerke ganz unmittelbar

die Lichtmalerei des siebzehnten Jahrhunderts in seinen Dienst stellte. Unleugbar liegt hier eine formale Effekthascherei vor, die von vornherein nicht an die feste innere Struktur glauben läßt und den geschlossenen Eindruck der Arbeiten schädigt; andrerseits haben wir eine konsequente Weiterentwickelung der malerischen Tendenzen, auf die wir zuerst in ausgesprochener Weise in Michelangelos Skulpturen stießen. Wenn bei dem großen Florentiner die Steinmasse als solche sich dem lichterfüllten Raum als eine in sich bestehende skulptierte Masse gegenüberstellte, die den ihr eigenen Erhöhungen und Einschnitten entsprechend sich selbst Schatten oder Licht gab, so geht Lorenzo Bernini insofern weiter, als er einen ersten leichten Versuch macht, die Steinmasse in den Raum fließen, sie unmittelbar von dem die Konturen umspielenden atmosphärischen Licht umschimmern zu lassen; denn die als Glanzlichter polierten Stellen nehmen direkt den Sonnenglanz auf und durch das zielbewußt zur künstlerischen Wirkung herangezogene Spiel von Licht und Schatten treten wir aus der idealen Welt des Kunstwerkes in die reale hinein. Ein Versuch, durch ein Verschwimmen der Konturen die Atmosphäre mit dem Kunstwerk zu verbinden, die erst in unserer eigenen Gegenwart, wie wir noch sehen werden, von Rodin durchgeführt ist. Die in ihrer Verschiedenartigkeit sehr berechnete Oberflächenbehandlung der Berniniischen Nacktfiguren mit ihrer bald leicht rauhen, bald glatten Bearbeitung, mit den Gegensätzen von umrandeten Flächen zu weich ineinandergehenden oder tiefen Einschnitten zu flachen u. a. m. lassen auch ersehen, daß Lorenzo Bernini als erster die Bewegung in den Linien durch das fließende gleitende Licht zu unterstützen beabsichtigte. Bernini wollte wohl für seine Marmorplastik einen bisher auch von der Bildkunst in Bronze nicht konsequent herausgearbeiteten Vorzug dieser Technik verwenden. Dadurch, daß die Bronze durch das Aufleuchten der besonders stark heraustretenden Partien, durch die

Brechung der Flächen im Gegensatz zu der relativen Dunkelheit der inneren Teile das Auge auf bestimmte wichtige Punkte lenkt, wird die innere Aktivität des Kunstwerkes gesteigert und durch die vom Lichte umspielten Konturen das Gesamtbild schneller dem Betrachtenden aufgezwungen. Dies wollte Bernini offenbar auch für sein Marmorwerk erreichen, und mit um so größerem Rechte als er naturgemäß die degagierten Bewegungen bevorzugte. Gleichzeitig fügten sich diese teilweise polierten Figuren besser dem farbigen und glänzenden, dekorativen Reichtum der Barockkirchen, der Paläste ein. Jedenfalls kamen derartige Berninische Figuren, wie etwa auch der halbnackte Konstantin in der Peterskirche zu Rom den Ansprüchen seiner Zeit an Glanz und starker physischer wie psychischer Lebensäußerung unfraglich entgegen. Und wenn wir erwägen, daß es ein gerechtfertigtes Verlangen ist, eine Marmorstatue, die mit der Architektur in irgend einen Zusammenhang gebracht wird, dieser entsprechend zu bearbeiten, so beruht Berninis Vorgehen keineswegs auf falschen Grundsätzen — nur tat er namentlich durch die Politur dem Material Gewalt an, er zerriß den feinen Lichtschleier, der ein Marmorwerk ganz umhüllt. Es ist diese Tatsache unleugbar von höchstem künstlerischem Interesse und ein Beleg dafür, wie rücksichtslos herrisch der geniale Neapolitaner die schwere Masse der Steinskulptur den Bedürfnissen einer Zeit unterordnen wollte, die die Allongeperrücke sich aufs Haupt setzte und durch mächtige Spiegel an der Wand sich wie die Umgebung mit Glanz und potenzierter Größe und Weite zu umgeben liebte. Daß Bernini wie kein Meister zuvor sich der farbigen Steinplastik bemächtigt, sei angemerkt, obwohl sie für seine Nacktkunst nicht in Frage kommt.

Ganz allgemein aber gilt für die Plastik, daß sie sich im großen und ganzen einer über das gewöhnliche Menschliche gesteigerten Wirklichkeit bedient. Der streng realistischen Auffassung eines Cara-

vaggio und seiner Gefolgschaft folgte sie im Hinblick auf das Prinzip der realistischen Formgebung; denn der Realismus dieser Tage schreckte nicht davor zurück, einen Bartholomäus mit seiner Haut über dem Arme als Muskelmann aufzustellen. Aber diese realistische Auffassung bleibt am Aeußerlichen, ja eigentlich nur an einigen Einzelheiten der äußeren Erscheinung haften. Die Künstler prunken mit einer gewissen Kenntnis der Anatomie, ohne deshalb in dieser so genau Bescheid zu wissen wie die großen Cinquecentisten. Dabei hat man in Erinnerung zu behalten, daß die Kunstanatomie immer begehrter wurde. Roger de Piles und François Tortebat gaben 1668 gemeinschaftlich ein anatomisches Zeichenbuch heraus, der 1691 als beste Kunstanatomie die von Bernardo Genga folgte. Sie zog auch die Antike in den Kreis ihrer Untersuchung hinein. Die Künstler werden zu leeren Prahlern mit der Anatomie. Und mit solchen naturalistisch aufgefaßten Märtyrerszenen sank sowohl die gemalte wie die gemeißelte Nacktkunst trotz und wegen ihres übertriebenen Naturalismus von ihrer Höhe als Schilderer der nackten Gestalt um ihrer eigenen Herrlichkeit willen bis zu einem gewissen Grade zum Symbolismus herab, zur Verdolmetschung der religiösen Heilslegende mittels der menschlichen Gestalt, oder erniedrigte sich einfach zu technischen Spielereien.

Trotz aller Anstrengungen, trotz massenhafter Verwendung der Nacktkunst, hat sie im Italien des siebzehnten Jahrhunderts nicht den in sich gesunden Nährboden gefunden, dessen sie zur Weiterentwickelung bedurfte. Michelangelo hatte allerdings das Thema Idealplastik eigentlich erschöpft und technisch auf einen Weg hingewiesen, den Bernini mit seiner „malerischen" Plastik konsequent weitergeschritten war.

Die relativ-schlichte Natürlichkeit in Giovanni da Bolognas Werken, die Sorgfalt in der Einzelarbeit, die engere Anlehnung an

das gegebene Modell kamen selbst für Florenz, das Rom gegenüber zunächst in ruhigeren Bahnen ging, eigentlich etwas zu frühe. Jedenfalls ist von seiner Einwirkung weniger in Mittelitalien als in Venedig, diesseits der Alpen, besonders in Frankreich zu merken. Ueberhaupt darf man bei aller Anerkennung der großen Meister des späten italienischen Cinquecento und der ersten Hälfte des Secento sagen, daß das Schwergewicht in der Kunst sich zunächst vom Süden in den Norden verlegt. Das ringende Mühen drängt hier selbst in den Zeiten eines subjektiv unangenehm wirkenden Eklektizismusses mächtig zum Licht empor.

* * *

Die Niederlande.

Die Niederlande des 17. Jahrhunderts.

Der Nordwesten Europas, Vlamland und Holland sind die berufensten Träger der Nacktkunst des siebzehnten Jahrhunderts. Und zwar wirkt vorwiegend wie bestimmend die Malerei.

Wir hatten die Entwickelung in diesen Landen bei Massys und Lucas van Leyden abgebrochen.

Belgien.

Die Kultur der südlichen Niederlande war, ursprünglich durch das regierende Fürstenhaus stark von Frankreich abhängig, durch die langjährigen kaufmännischen, auch künstlerischen Beziehungen vielfach mit dem Süden, vorab mit Italien, in eine immer engere innere Interessengemeinschaft getreten. Man glaubte in der Kunst einer gewissen äußeren Monumentalität, eines gewissen Maßes von Linienadel zu bedürfen, um über die noch immer etwas kleinbürger-

liche Manier hinwegkommen zu können. Die Ueberzeugung war auch keine irrige. Ebenso wie dem italienischen Quattrocento trotz aller natürlicher Beanlagung die Augen für die Besonderheit des unbekleideten Menschenleibes durch Anregungen aus dem alten Kunstreich der Römer und Griechen geweitet worden waren, so konnte auch die Malerei diesseits der Alpen, die zudem noch die der beschränkten Holztafeln war, erst zu freier Stellung diesem künstlerischen Vorwurf gegenüber gelangen, als sie über die alltägliche Naturform und deren Erfassung hinweg zu selbständiger schaffender und doch im Kerne wahrer künstlerischer Tätigkeit vorzudringen befähigt wurde.

So unerfreulich dem Kunstfreunde die Tätigkeit der Manieristen dieser Art in den Niederlanden, wie etwa in den Arbeiten des Franz Floris ist, so kann der Kunsthistoriker nicht verkennen, daß diese Maler die Aufmerksamkeit auf den uns hier beschäftigenden Vorwurf stärker gelenkt, ihn selbst vom sogenannten Inhalte noch mehr befreit, und durch theoretische und praktische Unterweisung nach der Art der italienischen Malschulen die Hand für die Darstellung geschmeidiger gemacht haben. Man lernte in Italien volle, weiche und doch kräftige Figuren kennen, man erfaßte die menschliche Gestalt anatomisch sicherer, und man verfügte jetzt auch über eine viel bedeutendere Kenntnis der Verkürzungen, als sie selbst Lucas van Leyden besessen hatte. Allmählich kam dann in die seit den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts, infolge der Einwirkung der römischen Schule, mehr gezeichneten und kolorierten Figuren die einheimische Freude an der satten leuchtenden Farbe wieder zu ihrem Recht. Die technischen Schwierigkeiten im weiteren und engeren Hinblick waren nun beseitigt und es fehlte jetzt nur noch der Künstler, der mit reinen und durstigen, heißen Augen in die Wunder der Welt zu blicken befähigt war, dem im einzelnen Individuum die Schönheit des Menschengeschlechtes offenbar werden konnte. Da kam P. P. Rubens.

P. P. Rubens (1577—1640).

Rubens raffte alles zusammen, was die Zeiten vor ihm besessen und geschaffen hatten. Er vereinigte in sich die hohe malerische Begabung seiner Maler-Vorfahren seit den van Eycks, er ging nicht an der Antike, nicht an Michelangelo, an Tizian, auch nicht an Caravaggio vorbei, ohne zu nehmen — und er war und er blieb ganz er selbst. Des Meisters Kreuzaufrichtung läßt die verschiedenen Einwirkungen leicht erkennen, an denen seine Nacktkunst in Italien gelernt hatte.

Die schwellenden Muskeln sind noch nicht recht weich und elastisch geworden, die großen Flächen eint noch nicht der breit modellierende Pinsel, die Konturen umspielt noch nicht das helle blonde Licht, überall drängt und kämpft der Maler des blühenden Fleisches mit der fremden, vornehmlich auf Linienadel und heroisierter Formenanschauung basierten Körpermalerei des Südens. Noch hatte der Meister aus der vollblütigen lebensfrohen blonden Germanenwelt nicht das herausgenommen, das ihn dann erst zu dem Maler der nordischen Nacktwelt machte. Aber es dauerte nicht mehr lange, dann hatte P. P. Rubens gefunden, was er suchte. Niemals ist ein Maler dem nackten Menschenkörper gegenüber derartig „voller Gesichte" gewesen, wie P. P. Rubens, sogar Michelangelo nicht. Das kleine jüngste Gericht, der Sturz der Verdammten in München legen unwidersprechbar Zeugnis ab. Außer Michelangelo hat auch kein moderner Maler je mit solch nimmer sattem Verlangen den nackten Leib angeschaut, sich zu eigen gemacht, geschaffen wie P. P. Rubens. Ihm ist der hüllenlose Körper alles. Er ist der Dolmetscher der höchsten religiösen Erhebung, in Christi Tod, er ist der Verkünder zarter Liebe und heißer Lust, er ist der Träger körperlicher Kraft und Schönheit, er sammelt alle Farbe und alles Licht der

Welt auf sie; all' die Landschaften, die Tiere, die Genrebilder, die der Meister gemalt, sie sind alle nur Splitter von dem Riesenwerk seines Lebens, den Menschen in dem Glanze seiner eigenen Herrlichkeit zu formen.

Rubens unerschöpflich reiche Phantasie an Bewegungsmotiven, die niemals gequält erscheinen, verbindet sich mit eindringenden Ueberlegungen in den Charakter des Motives. Wenn er einen Bacchus mit den Bacchantinnen in lautem Trubel schildert, so wird die Szene wirklich von packend erfundenen Gestalten angefüllt, hallt wirklich wieder von bacchischem derben Jubel. Immer und immer, von welchem Vorwurf der Meister begeistert wurde, er wußte mit untadeliger Sicherheit die geeigneten Formen zu finden, und kraftvoll pulsendes Leben heiß durch die Adern strömen zu lassen. Dieselbe Sicherheit, die ihn einmal über die Berechtigung und die Gefährlichkeit des Studiums der antiken Bildhauerei für den Maler schreiben hieß, ließ ihn auch stets an dem Kopieren der Antike, wie sie Poussin tat, vorübergleiten, führte ihn unablässig zu eigenen Schöpfungen.

Die überzeugende Lebenswahrheit dieser in kraftvollster Gesundheit strahlenden Rubensschen Gestalten wird erhöht durch die leuchtende Körperfärbung und durch das schimmernde, glänzende Sonnenlicht, das er als erster in seiner Helligkeit zu malen verstanden hatte, durch farbige Reflexe gehoben; koloristische Eigenschaften seiner Bilder, die Guido Reni ja zu dem Ausruf veranlaßt haben sollen: malt denn dieser Mensch mit Blut!

Diesem einheimisch flandrischen Verständnis für wirklichkeitswahre Beleuchtung, das bereits die van Eycks in so hohem Maße besessen hatten, verbindet sich ein Oberflächenrealismus, um ein Wort zu wiederholen, das wir den alten Niederländern gegenüber so oft gebrauchen mußten, und eine völlig einseitige „Fleischeslust".

Rubens anatomisches Verständnis beschränkte sich einzig auf die durchblutete Haut und auf die unter ihr liegenden Fettpolster; Knochen wie Muskeln interessierten ihn nur als notwendiges, leichthin zu behandelndes Tragegerüst. Es läßt sich auch gar nicht leugnen, daß der Beschauer etwa „des Pelzchens" in Wien, sobald er des ersten Entzückens über diese köstliche Interpretation eines jugendlichen vollentwickelten Frauenleibes Herr geworden ist, von der teilweise geradezu vulgären und übermäßig detaillierenden wie andererseits nachlässigen, lockeren Formgebung unangenehm überrascht wird. Allerdings hat sich ja der Meister selbst mit diesem Gemälde ein Körperbildnis seiner zweiten Frau schenken wollen. Und vielleicht hat er diese künstlerische Lust an der schimmernden Weichheit des Frauenleibes kaum jemals so bis in jeden Blutstropfen hineingefühlt, als eben da er dies „Pelzchen" malte. Den jungen warmgetönten Körper, stellte er auf eine rote Decke, legte um ihn das Weiß des Hemdes, den tiefblauen, mit braunem Pelz verbrämten und ausgeschlagenen Mantel, durchflocht das blonde Haar mit weißen Bändern, und ließ endlich die ganze leuchtende Frauenherrlichkeit sich von einem neutralen Hintergrund in geradezu einziger farbiger Schönheit abheben.

Rubens ist ein begeisterter Maler des Nackten, aber nicht wie die Renaissancemeister des struktiven Organismus Interpret, sondern der Verherrlicher der fließenden Linien, der vollsaftigen Formen, des farbigen Reizes des lockenden Fleisches. Ein Meister des Barocks. Darin, und, daß er trotz dieser Apotheose des Frauenleibes es sich nicht versagte, auch wieder einer äußeren Naturstrenge zu huldigen, die ihn beim „Pelzchen" die durch zu enge Strumpfbänder hervorgerufenen Einschnürungen unter den Knien zu malen, die ihn diese häßlichen durch schlechtsitzendes Schuhwerk deformierten Füße nicht zu verschönern zwang. Alles in allem, ein Körperporträt,

wie das Botticellis in seiner Venus, aber gesehen durch ein Temperament, das erfüllt war bis ins Mark von der Ueberzeugung: Welt, wie bist du schön!

Es kommt in Rubens überall ein Teil des alten Realismusses der Niederländer zum Durchbruch, dessen Wahrheitsliebe auch die antike Form, die schmeichelnde Lichtmalerei des siebzehnten Jahrhunderts nur umkleiden, nicht vernichten konnte. Und es war gut so; denn nur dadurch, daß Rubens so fest in seinen Schuhen stand, um ein im andern Sinne gebrauchtes Wort des Künstlers hier anzuführen, war es ihm möglich geworden, dies Arbeitsfeld, das dem kleiderfrohen Norden ziemlich fern lag, so überaus ergiebig zu bearbeiten.

Hat sich in Rubens das durch das ganze Mittelalter passiv aufgenommene und aufgespeicherte Vorstellungsmaterial an nackten Menschenbildern, die im Hause und in den Bädern alltäglich gesehen wurden, gewissermaßen auf einmal durch die Hilfe Italiens entladen? Fast möchte man so sagen. Denn Rubens ist weitaus mehr ein Maler der physischen Erscheinung als des psychischen Lebens. Und er war nur Maler, niemals Zeichner der suggestiven Linie. Er war ungeheuer reich an der Fähigkeit Formen zu sehen, in fröhlicher Fülle zu bilden, aber er grub als Seelenkünder nicht tief. Der Welt Lust lachte ihm zu fröhlich entgegen. Er war durchaus sinnlich geartet.

Rubens berührt sich, um den Künstler in weiterem Umblick einzuordnen, als Lichtkünstler am meisten mit dem Bildhauer Bernini. Es klingt dies gewiß überhaupt und besonders seltsam für eine Zeit, in der ein jeder Maler in allen Kunstländern sich um die Schilderung des Lichtes bemühte; aber das dekorative Moment in der juwelenartigen, blitzenden strahlenden Leuchtkraft des Lichtes und deren Verwendung wurde als rein malerisches Moment von Bernini

und Rubens am höchsten bewertet. In demselben Grade wie Rubens als Formmaler realistisch-unwirklich arbeitet, tut er es auch als Kolorist. Seine Karnation ist blutstrotzende Naturwahrheit und doch rein willkürlich. Ein rötlich-weißer oder gelblich-brauner Lokalton mit bläulichen Mitteltönen, roten Reflexlichtern, starken gelblich-weißen Glanzlichtern, daraus bildet der Meister diese wunderbar zarten, leuchtenden Leiber, die eine Pracht der Farbe, einen Glanz des Lichtes, eine stofflich fleischige Wirkung hervorrufen, wie es kaum ein anderer jemals vermocht hat; allerdings ist der Effekt im Grunde ziemlich grob. Die starken roten durchsichtigen Reflexlichter, die pastos mit fettreicher Farbe aufgetragenen reflektierenden Glanzlichter sind der derb-rundlichen, locker gezeichneten, von einem unvergleichlichen Lebensnerv durchsetzten Körper wert. Es fehlt überall der feste logische Zusammenschluß, wie er bei aller dekorativen Behandlungsweise im großen und ganzen in den bewunderten Vorbildern des Meisters von Rubens, in Tizians Gemälden anzutreffen ist. Rubens unterliegt eben nur den im engeren Sinne malerischen Gefühlen. Diesem so überaus starken gefühlsmäßigen Erfassen der Motive, die auch ihm noch zum großen Teile die antike Legende bot, verdankt der Meister nur die machtvoll überzeugende Lebenskraft seiner Gebilde. Er ähnelt darin weit mehr Correggio als Tizian; nur fand Rubens sein Ideal in dem alten Rom, wie Correggio, unbewußt seiner eigenen geistigen Komplexion, im alten Griechenland.

Rein kompositionell beharrt auch Rubens bei der Anschauung des siebzehnten Jahrhunderts, die Bildfläche mit mächtig gestalteten Leibern zu füllen, der toten Natur nur eine begleitende Stimme zuzubilligen. Denn nur er, der Mensch in paradiesischer Nacktheit besaß Rechte, jedes Zugeständnis erschien zu viel. Mit Rubens war, das sei nochmals betont, erst die Nacktkunst für den Norden gewonnen,

wie sie der Süden seit langem besaß. Und damit war der Kunst an sich, der sogenannten ideenlosen Kunst erst das größte Tummelfeld erschlossen.

A. v. Dyck (1599—1641).

Mit Rubens schwindet in der vlämischen Malerei zunächst die Nacktmalerei, die aus Eigenem schöpfte. Bereits sein Schüler Antonio van Dyck arbeitet mehr oder weniger als „Akademiker". Gewiß ist er in der Auszeichnung wesentlich sorgsamer und verfügt über weit gewähltere Einzelbildungen, die ganze Gestalt ist aus einem Gusse, harmonisch, fester in sich gefügt; auch die Färbung leuchtet nicht so aufdringlich lebensstrotzend, ein zarter, silbriger, ein leicht violetter Ton mischt sich in die Fleischfarbe — aber der Jubel über die wunderschöne Welt ist auch einer ein wenig weltschmerzlichen Grundstimmung gewichen. Van Dyck hat als Mensch wie als Nacktmaler dem Lebensgenusse nachgejagt, der Rubens ein- und angeboren war, er wünschte zu besitzen, was dieser mühelos sein Eigen nannte. Van Dyck ist als Nacktmaler der edelste unter den Dekadenten dieser Epoche, aber er zählt bereits zu ihnen. Für viele spreche ich damit gewiß eine Ketzerei aus.

Holland. Rembrandt (1606—1669).

Und nun Rembrandt. Wie arm *erscheint* er als Nacktkünstler, und wie reich *ist* er! In Rembrandt begrüßen wir den größten Nacktmaler Hollands seit den Zeiten des Lukas van Leyden. Rembrandt und Rubens treten sich auch in diesem Falle so prinzipiell entgegen, wie überall auf dem Felde ihrer Tätigkeit. Rembrandt dürfte zwar niemals wirklich Anatomie *studiert* haben, war aber sicher ein besserer Kenner des menschlichen Organismusses als Rubens, besaß jedoch unstreitig nicht entfernt dessen einzig dastehende

Vorstellungskraft und dessen Vorstellungsreichtum von Bewegungsmotiven, und trotzdem ist der Leydener Künstler derjenige, der seinem gewaltigen Rivalen gegenüber als Wahrheitssucher bezeichnet werden muß. Es darf dies gesagt werden, obwohl Rubens gerade, ähnlich wie die Venezianer das blutreiche Fleisch in dem Maße zu malen verstand, daß ein Fachmann wie Guido Reni ausrufen durfte: „Malt denn dieser Mensch mit Blut!" Aber der große Vlamländer ist dennoch Rembrandt gegenüber der Maler des Scheins. Der Meister von Leyden hat seit den Tagen, in denen er die Anatomie des Dr. Tulp malte, niemals vergessen, daß unter einer lebenswirklich gemalten Haut auch ein lebensstarkes Knochen- und Muskelsystem verborgen und doch sichtbar wirkend stecken müsse. Rembrandt stellt in den Dienst dieser Aufgabe gleichermaßen seine Zeichen- wie seine Malkunst, seinen unerbittlich sicher eindringenden wahrheitheischenden Stift, seinen Lebensodem schenkenden Pinsel. Den Alltag von der Poesie der Kunst umwoben malt er auch in diesem Falle. Dem Meister liegt jede „große Form" in der Auffassung fern, daß sie sich über die alltägliche Erscheinung, wie sie ihm gerade entgegenkam, erheben soll. Rembrandt bewahrt darin vollkommen das Erbe seiner Vorfahren, daß ihm jedes Fältchen, jede individuelle Besonderheit seines Modells die Natur schlechthin ist, der er sich zu beugen hat. Ja, es hat vielleicht kein einziger Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, Ribera nicht ausgenommen, mit solcher Feinfühligkeit die nackte Haut in ihrer Elastizität, in ihrem so überaus mannigfaltig nuancierten Schimmer gemalt, wie Rembrandt. Wenn einmal eine Frau — Rembrandt hat fast nur nackte Frauen gemalt — schöne Formen dem gewöhnlichen Sprachgebrauch nach besitzt, wie etwa in der „Danaë" zu Petersburg, so darf man nicht an eine bewußte Korrektur des Modells glauben; übrigens würde diese „Danaë" beim Aufstehen einigermaßen an körperlichen Reizen verlieren. Obwohl

ich auch dies Bild aus eigener Anschauung kenne, überlasse ich Bode die Charakteristik dieser ebenso berückenden wie charakteristischen Nacktmalerei, da mir alle Einzelheiten nicht mehr genügend in Erinnerung sind. „Selbst Tizian hätte die Weichheit einer zarten, warmes Leben ausatmenden Haut, hätte die Wirkung von Licht und Schatten in der Karnation nicht zugleich wahrer und reizvoller geschildert. Die kühlen grünen Vorhänge, der vergoldete Barockrahmen des prächtigen Paradebettes und die weiße Leinwand verstärken noch die Wärme und Leuchtkraft des nackten Körpers, auf den sich das helle Licht ergießt, und erhöhen durch ihre kalten Reflexe das wechselvolle Spiel von Licht und Schatten, den wunderbaren Reiz des Helldunkels. Und nun die Formen dieses jugendlichen Körpers: klassisch vollendet mögen sie zwar nicht sein — dazu sind die Verhältnisse etwas zu untersetzt —; aber sie sind von so schöner Rundung, von einem so festen jugendlichen Fleisch, Form und Ausdruck des Köpfchens sind so anziehend, die zarte Haut hat einen so goldigen Ton, der den „Pulsschlag des warmen Lebens" wiedergibt, daß auch darin dieses köstliche Werk, zugleich eines der umfangreichsten Bilder Rembrandts — denn die Figuren sind in Lebensgröße —, den meisten Italienern, namentlich Correggio, nicht nachzustehen braucht. Wahrlich, hier hat ihm keine „holländische Waschfrau" als Modell gedient. Wenn wir die Formen, wenn wir die Züge des Kopfes genauer betrachten, so werden wir uns überzeugen, daß der Künstler auch hier, wie für so manches andere Werk, sein Modell aus seiner nächsten Umgebung nahm. Es ist offenbar die junge Gattin, deren Reize uns der Maler hier ebenso unverhüllt sehen läßt, wie Rubens in zahllosen Bildern seine zweite Gattin, die jugendliche Helene Fourment. Auch in mehreren, der späteren Darstellungen nackter Frauengestalten werden wir dieselbe Figur, wenigstens als dem Künstler vorschwebend, wiedererkennen; wie wir andererseits in der

Mitte der fünfziger Jahre, wo wir einen ähnlichen Zyklus solcher jugendlicher nackter Frauengestalten unter den biblischen oder mythologischen Motiven Rembrandts begegnen, den Schluß ziehen zu dürfen glauben, daß uns in denselben die Formen einer anderen, dem Maler nahestehenden Frau erhalten sind.

Ich bezeichnete das Petersburger Gemälde eben als die „sogenannte Danaë"; es scheint mir in der Tat sehr unwahrscheinlich, daß wir diesen antiken Mythus, daß wir überhaupt einen mythologischen Stoff darin zu sehen haben. Lage und Ausdruck des jungen Mädchens, die gespannt nach einem Ankommenden ausschaut, die Art der Beleuchtung, der gefesselte Amor an dem geschnitzten Rahmen des Betthimmels — von dem Fehlen jeder Andeutung des goldenen Regens ganz abgesehen — stimmen nicht zu dem Mythus der Danaë; wohl aber lassen sie sich auf eine Szene der Tobias-Sage reimen, die ja der Künstler damals gerade mit Vorliebe behandelte, auf die Zuführung des jungen Tobias zu seiner Braut Sarah, der Tochter des Raguel."

Ob in Rembrandt sich die in seiner Entwickelung nicht zu verkennenden italienischen Elemente in diesem Bilde nicht erst voll ausleben, zum Besitztum des Künstlers erst jetzt ganz geworden sind? Er muß auch einige anatomische Studien gemacht haben. An der Leydener Universität wurden die anatomischen Untersuchungen ganz besonders energisch betrieben. Rembrandt hatte zudem bei einem der italienisierenden Niederländer, Swanenburg, gelernt, die alle sich eifrigst nach der Art der Italiener der Anatomie befleißigten. Hier legte also Rembrandt, der als früherer Lateinschüler sogar recht wohl Beziehungen zur Universität haben konnte, gewiß den Grund zu einem theoretischen Wissen, das sein außerordentlich scharfes Malerauge erweiterte. Man darf in dieser Verbindung auch an das Verständnis erinnern, das der Maler in seinen beiden Anatomiebildern

offenbart. Er war ersichtlich kein Neuling in den „anatomischen Theatern".

Rembrandt läßt als Zeichner in verhältnismäßig wenig nuancierter Art allem die gleiche Wertschätzung zukommen. Darin entpuppt er sich als Nachfolger der alten Holländer; auch darin, und dieses haben wir besonders stark zu betonen, daß er ein schlichter Schilderer des Seelenlebens und ein Lichtmaler ist. Rembrandts Augen sind gewissermaßen auf die Schatten eingestellt, deren Zartheit, Helligkeitsnuancen er vornehmlich zu sehen scheint. Rubens nimmt im Gegensatz hierzu vor allem das Licht wahr, das sich in klarem durchsichtigem Schein auf die helle fettreiche Haut legt und das weiche Fleisch des Körpers, des Frauenleibes so lebenswahr erscheinen läßt. Die Gebärdungen Rubensscher Menschen erscheinen im allgemeinen zwar nicht als gesucht, sie verwenden aber doch gerne die anerzogenen Gesten der „großen Welt", die weiß, daß jede Handlung gesehen, beobachtet wird; sie wollen auch durch ihr Gehaben auf die Betrachtenden wirken, bestimmte Vorstellungen auslösen, sie reden und handeln zum Bilde heraus — das alles fehlt den Geschöpfen des Meisters des Helldunkels. Sie geben sich schlicht, sie existieren nur für ihre Bildgenossen, sie gehen wirklich in dem auf, was sie darzustellen haben. Rembrandt bleibt auch in diesen Werken vor allem der Seelenschilderer, der Körper ist ihm nur ein schöner Lichtträger, für die schlechthin klassische Schönheit des Menschenleibes fehlt ihm das Verständnis. In Bildern wie etwa der Bathseba in Berlin wiegt sich die Hingabe an die Verdolmetschung des psychischen Vorganges mit der Vorliebe für die feinen Lichtprobleme auf. Mit der Sicherheit[1] des feinen Psychologen hat der Meister die Körperhaltung der überraschten Frau gezeichnet, die das von den

[1] Haendcke, Kunstanalysen, S. 183.

Gliedern herabfallende Leinentuch nur noch im Schoß festhalten kann. Den Körper drückt sie zusammen, im Schritt hält sie entsetzt inne, den Kopf wendet sie ab, die linke Hand erhebt sie: alles ist vom lähmenden Schrecken erfüllt und diktiert. Und der jüngere, in Grün und Braun gekleidete Alte, wie sucht er Susanna das Tuch vom Körper zu reißen, wie bedroht er sie mit der Rechten, grobe Gier im Antlitz, während der wirkliche Alte im weißen Barte und orientalischer Tracht so schnell, als der stützende Stock es erlaubt zu der Augenweide heranstolpert! In andern, wie etwa dem jungen badenden Mädchen in London, einem Zustandsbilde, beschäftigen ihn einzig die seidig schimmernden Töne auf den blanken Beinen im Gegensatz zu den derberen auf dem weißen Hemd und zu dem goldigen Helldunkel. Lichtwerte, die aus der lichtdurchströmten Tiefe in das Helle, hier zarter, dort kräftiger vordringen. Rubens umhüllt mit seinem Sonnenlicht wie mit einem Mantel von Glanz und Pracht gleichmäßig die Gestalten, läßt sie sich baden im heiteren Licht des Tages, während Rembrandts Menschen magisches Helldunkel begleitet, in äußerst subtiler Nuancierung jede Muskelbewegung des Körpers betont, sie aus dem durch Mitteltinten harmonisch vermittelten Dunkel hervortreten und in lichtdurchschimmerte Dunkelheit zurücktreten läßt; ganz Bewegung, ganz Körper und ganz Seele. Wie kein anderer Künstler dieser Tage vermag Rembrandt die frappierendste Wirklichkeit vorzutäuschen, wie kein anderer vor und neben ihm die Haut mit den jeweilig darunter befindlichen weichen oder festeren Teilen in Wahrheit zur Darstellung zu bringen; und trotz einer im gewöhnlichen Sinne des Wortes Nacktheit, die sogar an das Ausgezogensein erinnern kann, entrückt er als einziger diese nackten Menschen mit dem Zauberstabe des Lichtmalers der Alltäglichkeit in eine Welt, in der alle Begierden, alle Kritik schweigt. Und damit betrat Rembrandt auch als Nacktmaler das Gebiet der

großen Kunst. Seine Radierungen beweisen es ebenfalls, in wie ausgesprochenem Maße Rembrandt der unbekleidete Mensch als Lichtproblem galt, obwohl in diesem Falle die gemalten Nacktbilder die radierten weit hinter sich lassen. „Rembrandt[1] ist der äußerste Gegensatz zu der Kunst, die sich mit der reinen Schönheit der Form befaßt. Er ist der stärkste Prosaist, der durch die Bedeutung seiner Sprache schließlich zu denselben Höhen treibt, die nur dem Wohlklang der Formenpoesie der Alten erreichbar waren. Dem Schönheitsideal der Griechen hat er einen Ausdruck gegenübergestellt, in dem alles Formale durch ein auf unbegreifliche Art veranschaulichtes Erkenntnisbewußtsein ersetzt erscheint. Es handelt kaum von Schönheit, es ist dafür zu innerlich; aber es wurzelt so tief in unserer Empfindungswelt und ist so natürlich wie den Griechen der Kult, der sich an dem Marmor erfreute. Rembrandt hat damit dem tiefen sittlichen Unterschied, der sich zwischen den beiden Kulturen findet, den denkbar gerechtesten Ausdruck verliehen. Von allen vorwärtsschauenden Künstlern hat er unserer Geistesart damit ein Zeugnis gegeben, das uns erlaubt, nicht vor den Schatten der Alten zu erröten und unser geringeres Glück, unsere geringere Schönheit, unsere geringere Macht mit unseren größeren Geistesgaben aufzuwiegen."

Rembrandt ist demzufolge der nackte Leib auch nicht in dem Grade wie Rubens der ausschließliche Herr. Der Leydener Meister war zu stark von der Macht der landschaftlichen Natur, von der der alltäglichen Umgebung, von dem Leben im Hause gepackt, als daß sich nicht der hüllenlose Mensch allem diesem einigermaßen einzugliedern hätte, als Farben- und Lichtfaktor; jedenfalls mehr als ihm Rubens zumutete. Und demzufolge erscheint er auch nicht als

[1] Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst I, S. 53.

nahezu einziger Kompositionsfaktor. Deshalb konnte Rembrandt auch weit unbekümmerter das „Häßliche" verwenden, da seine Nacktbilder eine ganz andere Gesamtrechnung ergeben. Wenn Rubens in dem Malen des nackten Fleisches schwelgte, wie in seinem eigentlichen Elemente, so spart sich Rembrandt diese Freude gewissermaßen für Festtage auf.

Von welcher Seite wir auch beide Meister betrachten, wir werden beiden die Rolle als Bahnbrecher auf diesem Gebiete in der nordisch-germanischen Kunst zuweisen müssen, aber können auch die starken Verbindungslinien nach rückwärts nicht verkennen. Die Namen van Eyck, Massys werden uns bei Rubens, Lukas van Leyden vorab bei Rembrandt Harmensz van Leyden in die Erinnerung kommen, und uns nicht übersehen lassen, daß wir trotz aller fremden Impulse den Grundbedingungen nach eine Kunst aus eigenem Volksgut in ihren Werken besitzen.

* * *

G. Laireſſe.

G. Laireſſe (1641—1711) darf als Hauptvertreter der rein akademischen Nacktkunst in den Niederlanden ein gewisses historisches Interesse erwarten. Er ist für die Einbürgerung der Nacktkunst in Holland insofern von Bedeutung, als seine zahlreichen großen Bilder, die ihre Motive aus der antiken Sagenwelt, aus landläufigen Allegorien aller Art schöpften, sie populariſierte. Seine Gemälde lehrten den nackten Körper als ein linien- und farbengefälliges, die Sinne anregendes Dekorationsstück zu verwenden. Durch das von seinem Sohne herausgegebene Buch über die Künste, (het groot Schilderboek) und durch sein hohes Ansehen als Maler hat Gerhard de Laireſſe zudem in dem eben hervorgehobenen Sinne weit über die Grenzen Hollands hinaus Einfluß geübt.

A. van der Werff (1659—1722).

Abschließend seien zwei Worte den Nacktmalereien Adrian van der Werffs gewidmet. Sie dürfen eine gewisse Beachtung deshalb beanspruchen, weil sie den vollständigen Bankerott dieses Kunstzweiges in den Niederlanden dartun. Dem Künstler ist die Technik vollkommen Selbstzweck geworden, und der Körper nichts als ein Mittel zur Verherrlichung seiner Farben- und seiner phrasenhaften Lichtmalerei. In seinen Gemälden erkennen wir das unerfreuliche Ende einer von großen Künstlern wie Correggio und Rubens inaugurierten Koloristik und den Anfang einer kunstgewerblichen Nacktkunst.

* * *

Plastik der Niederlande (Deutschland).

Die niederländische Plastik des sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts nimmt eine ähnliche Entwickelung wie die Malerei. Sie sättigt sich mit italienischen (antiken) Eindrücken, und entwickelt gleichzeitig ihre starke Anlage zur objektiven Naturschilderung. Giovanni aus Douay in Bologna hat nur, da er in Italien wohnen blieb, den hier herrschenden Ansichten in stärker ausgesprochener Weise gehuldigt, aber im Grunde sind die Hubert Gerhard, de Vries, Witte genannt Candido usw. von keinem anderen Schlage. Diese Meister besitzen sowohl für die Niederlande, wie für Deutschland Wichtigkeit, da sie die künstlerischen Anschauungen ihrer Heimat erweisen, und uns hervorragende Werke in Deutschland, besonders in Augsburg und München hinterlassen haben.

Für die Nacktkunst erweiterten vornehmlich die letztgenannten drei Meister diesseits der Alpen das Gebiet, indem sie die Brunnen mit unbekleideten weiblichen und männlichen Personifikationen schmückten.

Das Beispiel, das ihr Landsmann in Bologna und Florenz gegeben hatte, wird sie wohl in erster Linie verlockt haben.

Die Brunnen, die im alten Deutschen Reich bei dem Fehlen der Wasserleitungen in den Häusern von großer allgemeiner Wichtigkeit waren, mit plastischen Arbeiten zu schmücken, war seit langem gebräuchlich.

Giovanni da Bologna verwandte wohl als erster zur Verzierung des Brunnenrandes nackte Gestalten, die so nahe dem Erdboden sind, — man setzt in Florenz sogar den Fuß auf das den Brunnen vom Platze isolierende Basament — daß sie fast wie hinaufgestiegen erscheinen. Eine für den Meister sehr charakteristische Aeußerung des nahezu in falsche Bahnen geleiteten Realismus. Hubert Gerhard hat, als er den Augustus-Brunnen in Augsburg entwarf, sicher an diese Anlage Giovannis in Florenz gedacht. Dergestalt das Nackte auf die Straße zu stellen, bedeutete ja für Deutschland nicht geradezu etwas Unerhörtes, aber in so reicher, mannigfaltiger Verwendung einen starken Schritt vorwärts, um die Nacktkunst volkstümlich zu machen.

Um die beiden Länder, die Niederlande und Deutschland, ihrer allgemeinen Stellungnahme solchen Aufgaben gegenüber kurz zu kennzeichnen, sei an den 1589 von Benedikt Wurzelbauer gegossenen Tugendbrunnen in Nürnberg, an dem die Kardinaltugenden aus ihren nackten Brüsten das Wasser spenden, erinnert und an das Manekenpis von dem gleich zu erwähnenden Duquesnoy in Brüssel. In dem Hermes- und Herkulesbrunnen schreitet Adrian de Vries in Augsburg energisch auf diesem Wege voran.

de Vries (1527—1604).

Wenn Hubert Gerhards Auffassung zwischen Michelangelo und Modellstudium schwankt, so ist in de Vries' Arbeiten das letztere, verbunden mit bewußt eleganter Linienführung, intensiver wahrzu-

nehmen. Auch die Bewegungsmotive, das Haarausringen, das Fußwaschen der an der Brunnensäule sitzenden Mädchengestalten sind ganz natürlich in ihrer Erfindung. De Vries verwendet eben überall eine plastische Behandlung des Nackten, die ursprünglich die unmittelbar gesehene Natur wiedergeben will, und erst beim Fertigmachen sich in eine elegante schlanke Körperbildung einzwängt, aus der ein Zeitideal unverkennbar herausschaut. Technisch und kompositionell wäre hier zu bemerken, daß der Künstler die scharfe Silhouette der Bronze mit großem Verständnisse verwendet; denn eben dieselben Figuren in Stein ausgeführt, hätten das Werk schwer, massig erscheinen gemacht. Anders beantwortet sich vielleicht die Frage, ob die Bronze mit dem Stein zu verbinden gerechtfertigt war. Es tritt hier derselbe Zwiespalt wie in den verwandten Bildnereien Giovanni da Bolognas zu Tage. Die nackten Figuren sitzen auf dem Stein, wie lebende erstarrte Gestalten, denn der Sockel isoliert in diesem Falle nicht das Kunstwerk vom Erdboden, von der realen Wirklichkeit, sondern er dient dem Geschöpf des Künstlers direkt als Sitzgerät. Der verschiedenartige Charakter der Materialien, aus dem die Kunstwerke gebildet sind, treten zu schroff gegeneinander. Dadurch wird in etwas die innige Harmonie der Gesamterscheinung gestört. Eine Tatsache, mit der wir uns allerdings um so eher abfinden können, als wir immer wieder diesen Fehler begangen sehen; den wir aber der historischen Gerechtigkeit wegen anmerken wollen. Ebenfalls soll nicht vergessen werden, daß auch die praktische Erwägung über die Wetterbeständigkeit des Materials mitgesprochen hat; denn diese Brunnenfiguren waren ja unablässig dem Wasser ausgesetzt. Und endlich half die Patina der Bronze wie die Färbung des Sandsteines über letzte Bedenken, mit einigem Rechte, hinweg.

Duquesnoy (1594—1646).

Unter dem Eindruck der überquellend lebensfreudigen Kunst von Meistern wie Bernini, Rubens gewann die vlämische Bildhauerei, etwa in Duquesnoy, Quellinus und Rombout Verhulst, die vollen runden Bildungen dieser Zeit, ohne, selbst nicht durch Bernini dem schlichten Realismus ihrer heimischen künstlerischen Veranlagung ernstlich entfremdet zu werden. Duquesnoys rundliche frische nackte Knaben sind noch heute wegen ihrer gesunden Kindlichkeit gefeiert, allen vorweg sein Manekenpis! In Quellinus strebt der Nacktkünstler einem plastischen Ideale zu wie Rubens als Maler, besonders jener frappierend sicheren Herausmodellierung der weichen Partien unmittelbar unter der Haut. Kräftiges Naturleben und frische Behandlung der Formen kennzeichnen Quellinus, dessen Wirksamkeit sehr dazu beigetragen hat, die Nacktkunst in den Häusern wie auf der Straße der großen Menge nahezubringen, das Nackte gewissermaßen gut bürgerlichanständig gemacht zu haben.

* * *

Frankreich.

Malerei des 17. Jahrhunderts. N. Poussin (1593—1665).

Ganz besondere Wege beschritt der wichtigste unter den Nacktmalern der französischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts Nicolas Poussin. Eine kalte Schönheit, möchte man mit einem Worte sagen. Der Meister besitzt das große formale Verständnis seiner Landsleute, eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für fließende, äußerst taktvoll abgewogene, stilvolle Linien, aber man vermißt das Temperament, ihm mangelt die herzenswarme Anteilnahme an der lebenstrotzenden Wirklichkeit der Nacktheit. Er nimmt deshalb auch zu wenig aus erster

Hand, direkt von der Natur entgegen. Ihm gegenüber gelten vollinhaltlich die Worte, die Rubens über die Beziehungen der Malerei zur antiken Plastik schrieb. Er sagte: „Ich habe jedoch die Ueberzeugung, daß, um in der Malerei zum höchsten Grade der Vollendung zu gelangen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständnisse ganz und auf das innigste durchdrungen sein muß [1]. Es ist aber nötig, daß man einen einsichtsvollen Gebrauch von ihnen macht, der in keiner Weise den Stein merken läßt. Denn viele unerfahrene und sogar erfahrene Maler wissen nicht den Stoff von der Form, den Stein von der Figur zu unterscheiden, noch den Zwang, den der Marmor auferlegt, von dem Kunstwerke. Es steht fest, daß die schönsten Statuen sehr nützlich, die geringen unnütz, selbst schädlich sind. Es gibt Anfänger in der Malerei, die sich einbilden wunder was zu erreichen, wenn sie von denselben etwas Hartes, Scharfbegrenztes, Schwerfälliges und eine übertriebene Anatomie herübernehmen. Dies alles geschieht aber nur auf Kosten der Naturwahrheit, da sie anstatt Fleisch nur einen verschiedenfarbig bemalten Marmor darstellen, denn selbst bei den besten (antiken) Statuen sind für die Maler viele Dinge zu berücksichtigen und zu vermeiden, welche nicht der Fehler des Bildhauers sind. Dahin gehört in erster Linie die Verschiedenheit der Schatten. Das Durchscheinende des Fleisches, der Haut, der knorpeligen Teile mildert nämlich vieles in den Schatten, was in der Skulptur hart und schroff erscheint und gleichsam verdoppelt durch die unüberwindliche Dichtigkeit des Steines. Dazu kommt, daß gewisse, bei jeder Bewegung sich verändernde und durch die Geschmeidigkeit der Haut bald ausgedehnte, bald zusammengezogene Teile des menschlichen Körpers, welche von den Bildhauern gewöhnlich

[1] Zitiert nach Göler von Ravensburg, Rubens und die Antike, S. 37.

gar nicht ausgedrückt, von den besten jedoch nur leise angedeutet werden, in der Malerei unerläßlich sind, wenngleich auch hier Maß gehalten werden muß. Auch in den Lichtern sind die Statuen von der Natur durchaus abweichend und verschieden, indem der Glanz des Marmors und das grelle Licht (das er reflektiert) die Oberfläche stärker hervorhebt, als es sein soll, oder wenigstens die Augen blendet. Es fehlt die überzeugende Frische der Färbung, der Glanz des Lichtes." All' diese Warnungen, die Rubens gegenüber der unmittelbaren Nachahmung der antiken Plastik ausgesprochen hatte, finden in Poussins Malereien ihre Begründung.

Den Grundunterschied zwischen den beiden Malern kann man auch kurz in die Worte „Linie und Farbe" zusammenfassen. Der Franzose ist Anhänger und man darf sagen, in seltener Weise Herr der Linie. Dadurch wird er von vornherein zu einer strengeren Formenbehandlung angehalten, die das plastische Moment seiner Figuren noch unterstützte und zu einer Gebärdensprache führte, die eine gewisse Zurückhaltung besitzen mußte. Die Umrisse füllt Poussin mit kalten, oft nicht nur unkräftig, sondern unangenehm wirkenden Farben aus, welche der Linie die ihr an sich innewohnende unmittelbar ansprechende suggestive Kraft nehmen, ohne der Körperhaftigkeit der Gestalten etwas hinzuzufügen. Poussin hat niemals die nackte menschliche Gestalt, die er ganz hüllenlos überhaupt nur selten schildert, mit den Augen eines Malers, immer mehr mit denen eines Bildhauers angesehen. Kein anderer Künstler verstand allerdings damals, gleich ihm, so treu den formalen Charakter der Antike in seinen Gemälden sich wiederspiegeln zu lassen. Bei alledem darf nicht vergessen werden, daß Poussin nur über die Mittel eines Talentes verfügte. Er sah nichts neues, sondern konnte nur mit verständnisvollem Blick aus dem, was bereits vorhanden war, auswählen. Gleich Rembrandt überläßt Poussin dem Menschen wohl

den ersten, aber nicht den durchaus beherrschenden Platz im Bilde, sofern nicht, wie etwa bei der Darstellung des Kindermordes die Szene selbst es durchaus verlangte; sonst kommt in ihm der Nordländer zum Durchbruch, der auch im Sabinergebirge nach nordischer Art Feld und Flur liebt.

* * *

Plastik.

Die französische Skulptur wird im siebzehnten Jahrhundert bei der Behandlung immer stärker betonter, hingebender gepflegter Nacktkunst ebenfalls in die „malerische" Richtung gedrängt. Es findet eine Auflösung der Linie im Aufbau der Körper wie in der Detailbehandlung statt, die nur durch den Einfluß der Lichtfreudigkeit dieses Zeitalters und aus dem Wunsche, der Wirklichkeit ihre Daseinskraft abzujagen, erklärt werden kann. Girardon, Desjardin, vor allem Puget sind die Dolmetscher dieser Lebens- und Kunstauffassung.

Puget (1622—1694).

Puget muß ein tadelloser Schüler der „Anatomieklasse" gewesen sein. Seine Nacktfiguren erscheinen sämtlich wie raffiniert gestellte Akte, bei deren Wiedergabe alle kleinsten Körperveränderungen bis in jede Vene hinein von dem Künstler verfolgt werden soll. Puget handhabt den Meißel wie einen Pinsel, so weich, so einschmiegend, so zart und bestimmt hebt er die leiseste Nuance heraus; wodurch er allerdings auch gleichzeitig zu einer für die Plastik zu delikaten Durchmodellierung gelangt. Die Darstellung des von ziemlich stark entwickelten aber unkräftig erscheinenden Muskelzügen durchsetzten Fleisches ist so ausgesprochen „malerisch", daß man un-

willkürlich einen Blick ins Nachbarland und alte Kroneigentum der französischen Kunst, nach Belgien, zu Rubens hinüberwirft. Es will mir überhaupt scheinen, als ob der Berninische Einfluß im allgemeinen keineswegs besonders stark gewesen sei. Giovanni da Bologna und Rubens, diese beiden Blamen dürften der eingeborenen, im geraden Laufe auf die Antike zurückgehenden plastischen Begabung und Schulung der Franzosen weit mehr Hilfe geleistet haben, um der durch den Einbruch der römisch-italienischen Kultur neu geschaffenen, oder besser erweiterten allgemeinen Situation gerecht werden zu können.

Girardon (1630—1715).

In Girardons Skulpturen begegnen wir dem himmelstürmenden Pathos und der gesuchten wie übertreibenden Wirklichkeit eines Bernini ohne daß der Franzose sich dessen besondere Vorzüge zu eigen hätte machen können.

Eine andere Schule wie etwa die Fremiets wandelt ruhigere und der einheimischen Sinnesart entsprechendere Wege, die denen Poussins einigermaßen parallel laufen; nur huldigen diese Bildhauer der Lichtfreudigkeit jener Zeit zu stark durch das oft übermäßige Polieren der Oberfläche. Sie bereicherten aber in gewisser Hinsicht dadurch die nordische Bildhauerei und es ist nicht zum mindesten ihrem Einflusse zu verdanken, wenn die Vorliebe für derartige glänzende Skulpturen Mode wurde. Die Einwirkung des Porzellans im achtzehnten Jahrhundert bildet ein Thema für sich.

Einen gewissen Abschluß bietet hier Anton Coyzevox (1640 bis 1720), der innerhalb der Grenzen der realistisch-typischen Nacktheit der Barockzeit, besonders in der Hautbearbeitung Naturwahrheit erstrebte; das bramarbasierende Moment dieser ganzen Zeit betonte, ohne andrerseits eines umgrenzten Maßes von Großartigkeit zu entbehren.

* * *

Jedenfalls hat das siebzehnte Jahrhundert auch in Frankreich der Freude am nackten Körper von Mann und Frau erst zum vollen Durchbruch verholfen. Von jetzt an bevölkern sich die Schlösser und die Parks mit zahlreichen Nacktfiguren, die um ihrer eigenen kraftvollen und graziösen Schönheit willen geliebt und bewundert werden. Gerade diese Werke haben nicht zum mindesten in Frankreich das nie erloschene Verständnis für die vornehmste Aufgabe des Künstlers erweckt und wach gehalten, in die Welt der Erscheinungen mit suchenden, fühlenden Augen hinauszublicken, und das Wort zu erfüllen: „Daß man um den Preis Künstler ist, daß man das was die Nacktkünstler „Form" nennen, als Inhalt, als Sache selbst empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloß Formalem — unser Leben eingerechnet", schreibt Nietzsche. Er vergaß hierbei, daß dies „Formale" auch „inhaltlich" insofern etwas Neues schenkt, als dann ein reines, absolutes Verständnis für das Schöne in uns lebt.

* * *

Spanien.

Velasquez (1599—1660).

Wie ungeheuer stark in diesen Zeiten die Liebe zur Antike und durch sie oder über sie hinweg die zum nackten Menschenleib war, beweist Velasquez' Lebenswerk. Gewiß darf man sich die spanische Gesellschaft nicht als durchaus „prüde" vorstellen — hingen doch sogar im königlichen Schloß genügend „Nudidäten", wie unsere Moralisten sich gern ausdrücken —, aber der spanischen Kunst lag die Nacktkunst nicht recht; denn die noch durchaus mittelalterliche Auffassung der Kunst in ihrer Beziehung zur Heilslegende äußerte einfach kein

Verlangen nach derartigen Bildern. In einem Lande, in dem man die Füße der Madonna noch immer nicht malen durfte, hatte die Nacktkunst keine Stätte.

Dennoch war auch nach Spanien der Trieb der Renaissancezeit gedrungen, des köstlichsten Gottesgeschenkes, des Menschenleibes künstlerisch Herr zu werden. So wenig im Grunde die individuellen Anschauungen der Spanier den bildenden Künstlern hierin entgegenkamen oder die in diesem Lande gestellten Aufgaben dazu ermunterten. In einem Lande, in dem Ignatius von Loyolas Lehrmeinungen nicht nur entstehen, sondern fanatische Hingabe erhielten, konnten die Menschen der Herrlichkeit des nackten Körpers nur voller Furcht sich erinnern. Und früher, als die farbensatte, schimmernde Kultur der Mauren über diese Gefilde ein so reiches Gewand geworfen hatte, da war die Schönheit der Nacktheit nicht erkannt worden, die schwellenden Glieder des Weibes nur der Pfühl für die Wonnen der Liebe gewesen. Dichter besangen die Pracht des Frauenleibes, die bildenden Künstler gingen leer aus.

Der Boden blieb also völlig unbeackert. Als die Maler und Bildhauer von Italien her den Weg in diese Teile des Gartens der Kunst, in denen die Meister der Renaissance ihre Werke aufgestellt hatten, gewiesen erhielten, da erwachte auch in Spanien ein neues Sollen und Wollen. Allerdings nahm die Theorie zuerst Besitz hiervon. Genau genommen blieb es auch dabei. Denn die paar Christus-, St. Sebastians-Statuen ändern an der alteinheimischen Auffassung des Nackten, die in mittelalterlicher Weise in diesen nur ein Mittel zum Zweck sah, eigentlich nichts. Eine einzige große Ausnahme macht Velasquez. Er ist, wie allbekannt, der größte unter allen spanischen Künstlern, weil er der weitumspannendste Geist war. Er wurde auch im Tiefsten ergriffen von der reinen Schönheit des schönen Nackten. Ihn ließen gleichermaßen

die höchsten Gedanken erschauern, wie die edelsten Formvorstellungen von der Armseligkeit des Alltages frei werden. Wie tief innerlich er mit diesen lebte, erweist nichts mehr, als der Eindruck, den die italienische Nacktkunst auf seiner ersten Reise nach Italien auf ihn als Maler machen konnte. Wie wuchsen ihm plötzlich die Flügel, wie kraftvoll rauschten sie, als sie ihm von den Boracchos zu der Schmiede des Vulkan trugen! Gerade Velasquez führt überzeugend wie kaum ein anderer Künstler vor Augen, von welchem Einflusse die Antike, die Sagen dieser alten Heiden für die christliche Kulturwelt geworden war, so daß sogar im strenggläubigen Spanien das hohe Lied von der Schönheit des hüllenlosen Menschenkörpers erschallen konnte. Mittelalter und Renaissance, Zurbaran und Velasquez möchte man einander gegenüberstellen.

Des großen Sevillaner Bilder Bacchus unter den Hirten, die Vulkanschmiede, der Christus am Kreuz, die Venus und der Mars (vom Ares Ludovisi abhängig?) bezeichnen die Etappen, in denen sich seine Auffassung des unbekleideten Menschenleibes verfolgen läßt. Ob die Rückenansicht der Venus eine Konzession an die Ideen- und Gefühlswelt seiner Umgebung war? Sicher hat des Meisters Auge mit heißer Inbrunst und mit einem untadeligen Malerauge auf seinen Modellen geruht, und hat es auch verstanden, überall die bezeichnenden, allgemein wichtigen Werte zu erkennen. Leider sind Velasquez derartige Aufgaben nur zu selten gestellt. Der Künstler hat deshalb uns nicht mehr bieten können, als vollendete Proben eines unendlich reichen Könnens. Aber selbst Velasquez' Phantasie ist nicht ernstlich mit solchen Vorstellungen an- und ausgefüllt gewesen. Die Nacktwerke spielen bei weitem nicht die Rolle, die sie sogar noch in Rembrandts Schaffen als Maler und Radierer besitzen. Abgesehen hiervon eignen der Venus, dem Christus und dem Mars so außer-

ordentliche Vorzüge, daß wir ihrer mit freudiger Anteilnahme gedenken müssen.

Die Grundauffassung des Meisters ähnelt der allgemein nordischen mehr als der spezifisch italienisch-römischen, insofern, als er das Modell, den Menschen schlechthin zur Geltung gelangen läßt. Velasquez weiß von der antikisierenden Menschenschilderung sich freier als irgend einer der großen Rivalen zu halten. Er kannte von einem zweimaligen Aufenthalte her Rom und die antiken Denkmäler, er hatte die antiken Sagen so gut wie wenige andere ihren besonderen Schönheiten nach erfaßt, aber niemals ist es ihm eingefallen, bei seinen Schilderungen aus der klassischen Sagenwelt sich überlieferter Typen oder landschaftlicher Versatzstücke zu bedienen. In der Mitwelt, in der umgebenden Wirklichkeit, in seiner eigenen Persönlichkeit fand er alles. Das Wort idealisieren wird vor seinen Malereien niemand in den Mund nehmen. Velasquez hält sich auch mit einem Takte, der dem seiner beiden Antipoden, Ribera und Rubens, weit überlegen ist, überall frei von all' und jeder Uebertreibung. Er wird nie scharf oder trocken und nie überquellend oder üppig. Diese schlanken Glieder der andalusischen Tänzerin voller Nerv, die er als Venus malt, läßt nichts als die natürliche Noblesse des südlichen Menschenleibes bewundern.

Trotzdem — Velasquez, der Maler des Tageslichtes, der unbestechliche Schilderer der Daseinsformen, der Dolmetscher jeder Seelenregung, der sorgsamste Arbeiter zählt nicht zu jenen, die gleich Rubens eine ganze neue Welt dem unbekleideten Menschen eröffneten; wohl aber werden seine Werke ständig ein Schulbeispiel dafür bleiben, wie man Naturwirklichkeit und Naturwahrheit verbinden kann, und bis zu welchem Grade Linie und Farbe zu vermählen möglich ist.

* * *

Deutschland.

Deutschland. 17. Jahrhundert.

Ueber das Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts können und müssen wir uns kurz fassen. Seitdem das künstlerische Gut, das das Mittelalter den Malern und Bildhauern zur Verwertung übergeben hatte, verbraucht war, lag die vorwärtsdrängende deutsche Kunst am Boden, d. h. seit etwa 1550. Bei der verhältnismäßig geringen Neigung der deutschen Künstler, reine Formen- oder Farben- bezw. Lichtprobleme zu verfolgen, war eine eigenständige Entwickelung zunächst gar nicht möglich. Die Einwirkung der italienischen Kunstauffassung mußte zur Betonung äußerer Momente führen, wie es in dem katholisch gebliebenen bezw. wieder gewordenen Süden unseres Vaterlandes geschehen ist. Das „Wort", das im Norden herrschte, raubte den Künstlern die wichtigsten künstlerischen Vorwürfe aus der Heilslegende, die zudem eine abschließende Darstellung bereits gefunden hatten. Es fehlte eine neue, für die künstlerische Darbietung verwendbare Ideenwelt. Die Porträtlandschaft und Genremalerei wurden in ihren Fortschritten durch die fremden Einflüsse wie durch die noch mangelnde Anteilnahme gehindert. Der 30-jährige Krieg verschärfte natürlich die Hemmnisse; zwang so manche gute Kraft wie Knüpfer, G. Flink, Netscher, Lely, Kneller usw. ins Ausland zu wandern. Als wieder Friede im Lande war, da fehlten zu einer ausgiebigen Kunstpflege im höheren Stile vielfach die Mittel. Ungeachtet aller Mühen ist das siebzehnte Jahrhundert ebensowenig wie die Zeit seit dem Tode der großen deutschen Meister in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu einer eigenen Formen- und Farbensprache gelangt, wie es den Niederländern beschieden war. Wir dürfen nur betonen, daß uns auch unter den deutschen Malern

wie Bildhauern tüchtige Kräfte begegnen, soweit ein Urteil bei der noch sehr unbedeutenden kunsthistorischen Forschung auf diesem Gebiete überhaupt gestattet ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird auch in diesem Falle das Urteil der Berufenen mit fortschreitender Kenntnis sich etwas zu Gunsten dieses Zeitraumes wandeln. Bis jetzt können wir aber keinen einzigen bedeutenden Nacktkünstler feststellen; denn die Arbeiten eines Permoser, Barthel, eines Rauchmüller, Groninger, Gudewerdt und anderer Künstler, deren Namen leicht in großer Fülle zu häufen wären, können an dieser Stelle eine Charakteristik nicht beanspruchen. Wir dürfen vielmehr ganz summarisch über die Nacktkunst, Malerei wie Plastik sagen, daß sie sich an der Hand der Holländer, Belgier und Italiener, seltener und später an der der Franzosen, quantitativ außerordentlich entwickelte und heimisch vor allem in den Schlössern, Rathäusern (als halbnackte Engel auch in den Kirchen) wurde, wie nie zuvor. Die Motive wurden fast durchgehends aus den Ueberlieferungen der Antike genommen. Ob Schlüter hier auch eine Ausnahmestellung beanspruchen darf, lasse ich dahingestellt. Er ist jedenfalls als Nacktkünstler nur unter die großen Dekorateure zu stellen — unter diesen nimmt er allerdings einen bedeutenden Rang durch die blutstrotzende Kraft ein, die er auch dann den Schöpfungen seines Meißels schenken konnte. Schlüter ähnelt in solchen Arbeiten entschieden Rubens an gesunder lebensfroher Stimmung, an weich-malerischer Formgebung auf Grund einer guten Kenntnis des allerdings „souverän" behandelten Aktes.

Ovid wurde auch für die deutschen Künstler das „heilige Buch". Das siebzehnte Jahrhundert hat, und das sei recht stark betont, in unserm Vaterlande zuerst die Nacktkunst heimatberechtigt gemacht. Die Deutschen keines andern Jahrhunderts hatten trotz Krieg und Elend, vor, während und nach den dreißig Jahren des Streitens so dröhnend gelacht, so keck den Arm um den Körper eines Weibes

gelegt, wie unsere Vorväter im Zeitalter des dreißigjährigen Krieges. Und damit war die Darstellung des unbekleideten menschlichen Körpers trotz der christlichen Askese, gegen die Lehren des Jesuitismus und des strengen Luthertums ein Postulat in deutschen Gauen geworden — weil Volkeswille sie verlangte. Trotz der zweifelsohne im allgemeinen wenig bedeutsamen Entwickelung der deutschen Kunst ist zum ersten Mal in Deutschland die bildende Kunst von innen und von außen her des menschlichen Leibes Herr geworden!

Der besonderen Verhältnisse halber, die in unserm Vaterlande herrschten, sei auch diesmal schnell auf die Nacktkunst in der Kleinplastik hingewiesen, die in vielen, besonders aus Elfenbein geschnitzten Kunstwerken der Neigung dieser Zeitläufte, weiche, vom Licht umschwebte fleischige Körper, vornehmlich von Frauen, zu modellieren, Ausdruck verlieh. Vor allen andern ragten nach dem Stand unseres heutigen Wissens Permoser, Elhafen und Link hervor.

* * *

Deutschland hatte also gelernt, sich mit neuen formalen Fragen auseinanderzusetzen; obgleich es, wie wir nochmals hervorheben müssen, auf dem Gebiete der bildenden Kunst in diesem Jahrhundert weit hinter den stammverwandten Niederländern zurückstand. Die lebhaft erregte Gefühlswelt suchte und fand wesentlich stärker, entsprechend dem Grundzuge dieser Zeiten in Deutschland den geeigneten Ausdruck in Tönen, in der Dichtkunst, in der Musik. Es ist das Jahrhundert Paul Gerhardts und Seb. Bachs, der Entwickelungsstunde Händels.

VIII.

Das achtzehnte Jahrhundert.

Frankreich.

Malerei.

Das achtzehnte Jahrhundert bietet, trotz des Venezianers Tiepolo, der Nacktkunst nur in Frankreich eine Pflegestätte.

Die Nacktkunst des Rokoko schafft ausgesprochenermaßen für eine bestimmte Gesellschaftsklasse, für den fürstlichen Hof und den diesem aggregierten Adel. Sie ist eine Hofkunst, wie sie in Venedig zuerst vorgebildet war. Die Formen der guten Gesellschaft charakterisieren sie, die Eleganz der äußeren Erscheinung, die geistreiche Pose. Damit bemächtigt sich trotz der formalen Reize im letzten Grunde der Darstellung des nackten Menschen eine gewisse Eintönigkeit. Sie wurde unterstützt durch die Künstleranatomie des Anatomen Bernhard Siegfried Albinus (1737), der eine aus zahlreichen Individuen wissenschaftlich erforschte anatomische Mittelform feststellte, und diese durch eine sehr genaue anatomische Betrachtung der Antike noch schärfer umriß. Nehmen wir dazu, daß die Rokokokunst über jede technische Fähigkeit verfügte, so ist es klar, daß sie einerseits in hohem Grade gleichartig und andererseits sehr preziös, kokett, ungebunden werden mußte. Man hatte dem Körper jede Bewegung abgelernt und konnte ihn nach jedem Gefallen darstellen — jetzt wollte man ihn zierlich, vollendet elegant bilden. Alle Härten, wie starke Gelenke, trockenfeste Muskelzüge mußten verschwinden.

Trotzdem das Rokoko mindestens von ebenso starken sinnlichen Gefühlen wie das Barock belebt ist, scheint mir hier doch ein erheblicher Unterschied zwischen der Barockzeit und dem Zeitalter der Rocaille zu bestehen. Die erstere war von tobender Leidenschaft geschüttelt, diese nur von der Erotik aufgeregt. Herrscht auch während der Rokokozeit die Antike, die wir bisher stets als die Führerin, als die Anregerin auf dem Gebiete der Nacktkunst kennen gelernt haben; hat unstreitig der Olymp, die klassische Mythologie mindestens ebenso häufig wie früher den Vorwand zur Darstellung des Nackten gegeben, generell trifft doch ein großer Unterschied zu. Das Rokoko liebt wie keine Zeit zuvor das Nackte halb zu verhüllen oder doch mit einer landschaftlichen Umgebung auszustatten, die einer Art Bedeckung nahekommt, mit einem Worte, das Nackte ist nicht mehr keusch — gerade, weil es nicht mehr in seiner stolzen schönen Nacktheit völlig unbekümmert vor uns hintritt. Der Gründe sind natürlich eine erhebliche Anzahl vorhanden. Als ein sehr maßgebendes Moment dürfte das Zeremoniell an dem französischen Hof, der ja durchaus bestimmend eingreift, von Spanien verpflanzt, gelten und damit ein neuartiges Anstandsgefühl. Aber Spanien war auch das Land der christlichen Gläubigkeit und die spanischen Hofregeln sind bis zu einem bestimmten Grade auch ein Reflex dieser Christlichkeit, mit andern Worten, es mischt sich dieser „Anständigkeit" bei der Darbietung des Nackten ein ganz gewisses Maß von Christentum dem Heidentum bei. Das Nackte durfte sich nicht mehr sorglos zeigen, sondern für Bekleidungsstücke, wenn auch bescheidener Natur, sorgen. In dem Zeitalter der Lüsternheit machen sich demnach für eine kurze Spanne Zeit — des Kontrastes halber — zelotische Regungen, um einen sehr scharfen Ausdruck zu gebrauchen, geltend.

Dadurch schädigte man die Nacktkunst; denn sie wurde bestimmten Tendenzen untertan gemacht, ja, die menschliche nackte

Gestalt mußte einen Teil ihrer Selbständigkeit abgeben, sie wurde wieder Mittel zum Zweck. Man fühlt sich an das Mittelalter erinnert, in dem sie ja auch nur darzustellen hatte, was man meinte. Jetzt sollten allerdings nicht einzelne Elemente der christlichen Lehre mittels des Körpers symbolisiert werden, sondern er diente dazu, den erotischen Empfindungen der Menschen einen anmutig-zierlich-lüsternen Ausdruck zu verleihen. Die Künstler *wollen* jetzt die physischen Reize des Körpers, fast nur des weiblichen, schildern, denen die Antike ein gefälliges sub rosa bot. Mußte man bisher die Gefühle des Künstlers seinen Modellen, seinen Gebilden gegenüber als die der reinen, heißen hingebenden Liebe bezeichnen, so jetzt als Verliebtheit. Der Künstler gleitet mit Auge und Hand über jede Linie, jede Form mit vor Lust leise bebender Hand hin. Auch die Motive, die er zu interpretieren liebt, sind von einer Neigung zum physischen Liebesgenuß geleitet. Selbst die Art der Modelle ist eine andere geworden. Bereits seit dem späten siebzehnten Jahrhundert liebten es die vornehmen Damen, bei den Aufzügen in Kostümen die schönen Beine, Arme und Brüste zu zeigen. Diese Koketterie findet auch in der Malerei und Bildhauerei ihr Widerspiel. Die antiken Legenden boten Stoff genug. Die Nacktkunst wurde ihres keuschen Gewandes, der reinen Schönheit entkleidet und mußte niedrigeren Gefühlen dienen. Sie wurde in diesen Zeiten oft „nackt" d. h. erschien ausgezogen. Man denkt an Bessers Gedicht auf die besonderen Vorzüge des weiblichen Körpers. Eine Unterströmung, die natürlich seit Giulio Romanos Zeiten nicht mehr verschwunden war, dringt stark in das Gebiet der eigentlichen Kunst vor. Die Fürsten und der Adel, der elegante Abé waren die Förderer dieser Kunstgattung, die durch das neuerfundene Porzellan eine unmäßige stoffliche und quantitative Erweiterung erhielt. Auch die übertriebene Glätte bei der Formengebung, die Politur der Oberfläche in der Bildhauerei, die zarten

Färbungen in der Malerei lassen eine nicht geringe Abhängigkeit von dieser Mode-Kleinkunst auf die Nacktdarstellung feststellen. Auch eine gewisse glatte Stumpfheit der Konturen und matte Breite in der Flächenbehandlung dürfte auf die Porzellanstatuetten zurückgehen, denen die Glasur diese Eigenheiten verleiht.

Das nackte Weib, denn um dieses handelt es sich ja zur Zeit im Grunde einzig, sollte wie von Fleisch und Blut unmittelbar zu den Sinnen des fein gebildeten Kenners sprechen. Die Vorstellungsgebärdung hatte sich zur Drastik entwickelt. Nur der den Franzosen eigene künstlerische Takt ließ das Vulgäre, das schlechthin Grobsinnliche sich selten breit machen, und darin liegt am letzten Ende sehr viel echte Kunst. Unter allen Umständen war aber hier das Ende des Weges erreicht, der zur künstlerischen Schilderung des Erdenmenschen in seiner Nacktheit hinleitete. Ein Mehr mußte zum Niedrigen oder zum Wachsfigurenkabinett führen.

Allerdings liegt das direkte Naturstudium diesen Arbeiten einigermaßen fern. Es bildete sich ein gewisser Typus heraus, der aus dem Leben genommen zu sein scheint, und trotzdem allgemeine Formen aufweist. Charakteristisch sind die schlanken, langen Beine, der runde, leicht vortretende Leib mit scharfer Einziehung an der Hüfte, spitze, mittelgroße Brüste, drehrunde eher dünne Arme und volle abfallende Schultern, auf denen ein langer Hals sitzt. Dem Gesamteindruck gegenüber nimmt man gern das Wort „gedrechselt" in den Mund.

* * *

C. Gillot.

Claude Gillot in Langres 1685 geboren und 1722 in Paris gestorben malte als einer der ersten französischen Künstler Gesellschaftsbilder von Schauspielern, Maskeraden und Bälle, die unge-

mein gefielen; als er aber von seinem „Schüler" Watteau darin übertroffen wurde, warf er sich auf die Radierkunst. Also lautet die geschichtliche Notiz über unsern Künstler, der wegen dieser Art der Verwendung der Nacktkunst in Frankreich erwähnt werden darf. Denn damit wird ein Genre inauguriert, das über Watteau hinweg in den Porzellanfigürchen in Gruppen und Einzelfiguren ihren Abschluß fand.

J. H. Fragonard (1732—1806).

Aber der vornehmste Künstler der soeben gekennzeichneten allgemeinen Richtung ist unstreitig J. H. Fragonard, von dem Felix Naquet schreibt:

«Fragonard s'établit en maitre dans un genre réduit et gracieux, d'une élégance un peu impudique embelli par les gentilles recherches d'un erotisme qui ne tombe jamais dans la grossièrté brutale et dangereuse; sur le chemin des plaisirs, il saura côtoyer avec art, de manière à ne jamais courir le risque de s'y perdre, les abîmes tentateurs de la débauche et de la perversité . . . La Cythère, pour laquelle il s'embarque, n'est point une île pernicieuse, une contrée maudite, ni scèneries magnifiques, c'est une région très tempérée, où le plaisir coquet, paré du coloris de la jeunesse et de la santé est une fleur capiteuse, mais sans vénéneux arome. — Et bientôt de ces études sur le vif, . . . charmant, naît une fleur d'art exquise». Fragonard beschenkte die Nacktmalerei mit der ganzen Fülle von Bewegungen, die ein sich sehr unbekümmert, aber nicht frivol-schamlos sich gebendes Liebesleben darbietet. Ein Thema, das die älteren Meister in der hohen Kunst nur gestreift, in mythologischer Verbrämung dargestellt hatten, wird geschildert von Anschauungen erfüllt, die tatsächlich von den für die Kunst in Frage kommenden Gesellschaftskreisen gehegt wurden.

Der Meister hat, wie gesagt, nicht nur das Tun und Treiben der sinnenfrohen Liebesleute gemalt, sondern ist zum ersten Male diesem Thema in dem Leben der Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts nachgegangen, ohne Jupiters Blitz und Venus Amorknaben mitzunehmen. Fragonards Nacktmalereien bedeuten eine Entfesselung von Traditionen und einen Uebertritt in die besondere französische künstlerische Auffassung, fast mehr als Watteaus, ohne daß sich der Künstler selbst wohl Gedanken darüber gemacht hat. Die konventionell-elegante Linie und Färbung der Leiber nimmt ihnen allerdings auch wiederum einen Teil dieser Wirklichkeitserscheinung. Auch Fragonards Gestalten spielen bei aller schillernden, heißen Sinnlichkeit einigermaßen Komödie.

Skulptur. — C. Michel gen. Clodion.

Als ein letzter Ausläufer und auch als Beispiel aus dem Bereich der Skulptur sei, der historischen Entwickelung wegen, Claude Michel gen. Clodion erwähnt (1738—1814). Er hat als letzter die Gunst genossen, die Watteau, Boucher, Fragonard zu Teil geworden war. Sein Ruhm beruht auf zierlichen Statuetten, in Biskuit gearbeitet und ihren Motiven nach aus dem Kreise der Satyren und Bacchanten genommen. Nach Inhalt und Form trat er der strengen „hohen" Kunst J. L. Davids als letzter entgegen. „L'art Clodion, c'est le pétrissement infatigable sous les doigts les plus agiles, des plus belles formes féminines et des allures les plus ardentes et les plus furtives du désir. Il est toute l'élégance, il est toute la puissance aussi pour d'écrire l'élan de jeunes corps que le baiser vient de joindre" (Kahn).

Clodions Nacktkunst ist auf deutsch nach meiner Meinung eigentlich nur eine Nippeskunst, zierlich, lebensvoll wirkend, auch scheinbar temperamentvoll, im Grunde kalt, elegant, ein echtes Kind der lebensfrohen äußerlich fein wirkenden Rokokowelt. Außen fein, innen gemein.—

Gegen die Gefahren, die aus Kunstanschauungen, wie sie sich in Fragonard usw. verkörperten, entwickeln konnten, war man in Frankreich nicht blind. Theoretisch und praktisch suchte man Abhilfe zu schaffen. Durch Erörterungen über die Kunst und durch Studium der alten Helferin, der Antike, die in den neu gefundenen Städten Pompeji und Herkulaneum (in Athen) ungeahnte Schätze bot. Die stille Einfalt jener klassischen Werke fesselte die im Sinnenrausch ermatteten Nerven, und die erneut aufgenommene anatomische Untersuchung der antiken Statuen erweiterte das positive Wissen. Ein Meister wie Houdon hat wohl das Höchste im Können aus dieser noch suchenden, romantisch angehauchten Zeit herauszunehmen verstanden. Sogar als Theoretiker; denn er konstruierte eine anatomische Figur, die in den Künstlerateliers sich schnell Freunde erwarb.

Houdon (1741—1828).

Houdon versteht in der Tat eine geschmackvolle Benutzung der Natur und der Antike, wie man sie verlangte, zu geben, ohne sich der graziösen Leichtigkeit des Rokoko ganz zu berauben. Deshalb eilt seine Diana, als Göttin, hüllenlos, in leichtem schnellen Lauf dahin, den Bogen in der Linken, den Pfeil in der Rechten. Ein prachtvoll entwickelter kräftiger Mädchenkörper, gut für das Material, die Bronze in aufgelöster Masse gedacht. Die Art der Modellierung lehnt sich an die der Antike an, und vermeidet die direkt an das Modell erinnernde Epidermisbehandlung vieler Barock- und Rokokoarbeiten. Auch die Formensprache im engeren Wortsinne sucht an der Antike Halt, ohne auf jenes fleißige Modellstudium zu verzichten, das der Gestalt die Frische des Lebens verleiht. Arm- und Kopfbildung lassen am deutlichsten den merkwürdigen Kompromiß zwischen Antike und Zeitcharakter erkennen. Man empfindet natürlich trotz aller Vorzüge, wie Houdon mehr mit klügelndem Verstand

als mit heißen und doch klar forschenden Gefühlen sein Modell vorwiegend nach bestimmten Gedanken, nicht nach gefühlsmäßig erkannten Vorstellungen umgeformt hat, um elegante Rokokoauffassung mit klassischen Bildungen zu vereinen. Immerhin darf des Meisters Arbeit mit Achtung genannt, und als vom historischen Standpunkt wichtig erwähnt werden.

* * *

Italien.

Das Beste fällt in dieser ihren inneren Antrieben nach unklaren Zeit der alten Heimat der Nacktkunst, Italien zu. Und zwar den Nachfolgern Tizians und Veroneses, deren bedeutendster unstreitig Tiepolo war.

In Tiepolos Werken wird das Nackte halbbedeckt verwendet. In eigentümlicher Vermischung mit einer echten leidenschaftlichen religiösen Erhebung wird ein Gaukelspiel elegant geformter Arme und Beine wie Brüste in jener lasziven Art der Entblößung verbunden, die das Rokoko besitzt. Auch dadurch, daß der Maler die hellen leuchtenden, schimmernden Farben zu Hilfe zieht, durch das Gleiten des klaren Sonnenlichtes die Bewegung, die Lebensfrische des Körpers zu steigern versucht. Ein recht charakteristisches Beispiel bietet im Dom zu Este das Bild, auf dem die hl. Thekla für die Pestkranken bittet und Gottvater mit recht liebesfrohen und recht erwachsenen Engelmädchen erscheint. Tiepolo berührt sich im Kerne künstlerischen Wollens wie kein anderer vor und neben ihm mit Correggio.

In den Plafond-Malereien des Madrider Schlosses wird das Nackte nur als Farbenfleck, als Farbenwert einer Farbenkomposition

verwendet, ohne daß den einzelnen Figuren mehr als eine Maske verliehen wird. Tiepolo zieht eben jede Konsequenz als dekorativer Nacktmaler aus diesen alten Aufgaben der venezianischen Nacktmalerei. Der Malerei folgt die Plastik. Und daß dies gerade in Venedig geschah, ist ebenfalls kein Spiel des Zufalls. Die Lagunenstadt hatte nämlich niemals eine nennenswerte Plastik, auch nicht während der Barock- und Rokokoperiode hervorgebracht; in dieser Periode wahrscheinlich nicht, weil Alessandro Vittoria auf die Bildhauerei im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert von maßgebendem Einfluß gewesen ist, der seinerseits die geschlossenen Bewegungs- und Standmotive der in den Marmorblock hinein komponierten Statuen Jacopo Sansovinos übernommen hatte.

Auf Vittorias Stil greifen die venezianischen Bildhauer noch im achtzehnten Jahrhundert zurück. Um so lieber als immer stärker der klassizistische Einschlag sich Geltung eroberte. Die Antike gab ihrerseits zu geschlossener Komposition und vereinfachten Silhouetten Anlaß. Aus diesen künstlerischen Antezedenzien ist, vom historischen Standpunkt gesprochen, der Stil Canovas hervorgegangen.

Canova (1757—1822).

Canova selbst steht aber, etwa in seinen Grazien, in seiner Hebe, in der Nacktfigur der Fürstin Borghese noch mit einem Fuß, nicht zu seinem Schaden, in der Rokokoperiode, er hat auch den Hauch der Antike gespürt, und als Italiener ihn unbefangener empfangen als der Franzose Houdon. Canova hat trotz aller äußeren Einwirkungen gefühlsmäßiger arbeiten, den Rohstoff unbestimmter in Kunstform übersetzen können.

Wir merken leise wieder den Beginn eines Zeitabschnittes, in den mit Inbrunst, aber nicht mit verlangenden Sinnen auf den nackten Menschen geblickt wird, in dem der Künstler von neuem nur dienen-

der Priester der reinen, einzig von Schönheit umkleideten nackten Menschengestalt sein will. Die Linienführung ist gleich der Formbildung eine viel einfachere geworden, wenngleich eine gewisse Zierlichkeit, ein bewußtes Streben nach Eleganz sowohl im Figuren- und Gruppenaufbau, als in der Ausmodellierung unverkennbar ist und den Arbeiten den eigentlichen „Wurf" nimmt. Trotzalledem, Canovas Nacktkunst bedeutet einen Wendepunkt.

* * *

Deutschland.

R. Donner (1692—1741).

Den Italienern im Streben verwandt, aber weniger persönlich ist Raffael Donner in Wien (Prag), der uns ein weiteres Kennzeichen für die Wandlung der Zeiten sein soll.

Auch in Deutschland war man der Boudoir-Nacktkunst — in jeder Hinsicht kann man diesen Ausdruck gebrauchen — überdrüssig geworden. Auch hier trat der Wunsch nach geläuterten Formen auf, allerdings stark im Banne der Antike.

Raffael Donners Kunstweise nimmt, gleich der Canovas, die Entwickelung von Vittoria, dem Venezianer her. Die fest umrissene Komposition und Verinnerlichung Vittoriascher Werke hatte durch eine Reihe von Nachahmern in Oesterreich Eingang gefunden. Donner lernte in Venedig durch einzelne Vertreter der römisch-berninischen Schule, wie Giusto le Curt, Baratta auch diese Manier kennen, und war endlich durch einen Nachfolger Giovanni da Bolognas, durch Mazza zu dessen Vittoria innerlich verwandten Manier

hingeleitet[1]. Der Einwirkung der klassischen Kunst sei endlich auch noch gedacht. Als für das praktische Schaffen Donners (wie vieler anderer Künstler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts) wichtig, hebe ich noch den Einfluß der Kupferstiche hervor, die für die Skulpturen, besonders für die Reliefs oft unmittelbar gültige Vorlagen boten.

In R. Donners Werken, die für Süddeutschland große Wichtigkeit beanspruchen dürfen, traten seine verschiedenen Einwirkungen klar zu Tage; denn der Meister besaß Geschmack, Kenntnisse, Fleiß. Der echte künstlerische Wurf, der „Schmiß" fehlt allerdings seinen Arbeiten. In seinen nackten Standfiguren bringt er die Antike in der Anordnung der teilenden Linien und der Flächen ebenso wie in dem Stand- und Spielbeinmotiv wieder sehr zu Ehren. Er kennt den Organismus und ordnet ihn künstlerischen Absichten unter. In einigen anderen Werken, wie etwa in einem Relief des Domes zu Raab, auf dem die Exhumierung des unversehrten Leichnams des St. Sebastian in Gegenwart des Königs Ladislaus dargestellt ist (1735), zeigt sowohl der Leichnam, wie besonders ein ganz vorne stehender Arbeiter eine sehr sorgsame Durchmodellierung des Körpers. Jede Sehne, jede Ader der nackten Arme und Beine, des Rückens und der Brust hat der Künstler lebendig gestaltet, ohne aufdringlich zu sein und ohne seine anatomischen Kenntnisse eitel in den Vordergrund zu stellen. Das Relief als solches würde, nebenbei bemerkt, jeden modernen Bildner entsetzen, denn es ist von hinten nach vorne, wie so viele dieser Zeit, gearbeitet.

Als das glänzende Hauptwerk des Künstlers muß aber der Brunnen am neuen Markt in Wien (1739) bezeichnet werden. In

[1] Tietze-Conrat, G. R. Donners Verhältnis zur italienischen Kunst. Kunstgeschichtl. Jahrb., Wien 1907.

der Modellierung dieser Nacktfiguren will man ein Erinnerungsbild an Giovanni da Bolognas Brunnen erkennen, dessen Manier direkt durch die zahlreichen Abgüsse seiner Kleinplastiken Donner bekannt geworden sein soll. Es wird auf die schmalen Schultern und die eigentümliche Kontur, der vom Halse zu den Oberarmen läuft, hingewiesen. Ohne dies in Abrede stellen zu wollen, sehe ich in der weichen, aber nicht weichlichen Modellierung, in der klaren Formgebung mehr das Studium der Antike, während in der leicht graziösen Lagerung der Flußgöttinnen das elegante Rokoko auch hier einen, man darf sagen, naturechten Unterton gibt.

G. Schadow (1764—1850).

Donner triumphiert weniger als Canova über das Material; aber trotzdem ist er eine ihm wesensverwandte Persönlichkeit, die für Deutschland einen Aufstieg zur strengeren Nacktkunst bedeutete. Von Donner dürften sogar ein paar dünne Fäden zu dem bedeutendsten norddeutschen Bildhauer führen, der vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert überleitete, zu Gottfried Schadow, der in Wien an Donners Arbeiten sicher nicht mit blindem Auge vorübergegangen ist. Um so weniger, als er aus der klassizistisch-realistischen Schule Tassaerts gekommen war und sich in Venedig, wenn auch nur kurze Zeit, umgesehen hatte. Wie das sich nun auch verhalten mag, G. Schadow schließt in seinen wenigen Nacktfiguren den klassizistischen Stil zunächst ab, indem er zu einer innigen Fühlung mit der Natur zu gelangen sucht, ohne auf das rokokohaft Anmutige und klassizistisch Abgeklärte zu verzichten. Allerdings glückt es ihm mehr dem Motiv nach, aus dem er mit dem sicheren Verständnis des echten Künstlers das ihm Passende herauszunehmen verstand, ohne daß er im allgemeinen imstande gewesen wäre, dem Stein das blutwarme Leben abzugewinnen. Schadow leistete als

Nacktkünstler in dieser Hinsicht bei weitem nicht soviel, wie als Darsteller der bekleideten Gestalt. Ich denke hier besonders an eine kleine Tänzerin in Ton (Berlin), die fast einwandfrei eine sichere Naturstudie ohne irgendwelche akademische Nuance ist, die sich in den großen Arbeiten durchweg nicht verkennen läßt; denn selbst in dem kleinen Grafen von der Mark sind die Linien etwas klassizistisch nachgezogen. Das auf dem Leib liegende Mädchen ist wohl eines der bekanntesten und besten Nacktwerke unseres Künstlers. Schadow läßt sich hier als echter Künstler, den er kaum je einmal verleugnet, in den Bewegungsmotiven von rein-künstlerischen Gesichtspunkten leiten, aber in der Durchführung leidet die Arbeit an inneren Gegensätzen zwischen dem ruhig beobachtenden und wiedergebenden Bildner (besonders der herrliche Rücken!) und dem geschulten Akademiker.

Schadow fehlte das Vermögen der uneingeschränkten Einfühlung in das Motiv, er beschäftigte seine Phantasie nicht genügend mit dem nackten Menschen, und deshalb erlebte er ihn auch nicht, vermochte er die Materie nicht zu vergeistigen. Aber sein Streben war gut und folgenreich. Der Meister gab auch, wenngleich erst im Alter, (wie Dürer) eine Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers heraus, er schrieb das Werk: „Polyklet oder von den Maßen der Menschen."

IX.

Das neunzehnte Jahrhundert.

Deutschland.

Malerei.

Der historische Zug dominierte in Deutschland im Einklang mit der ganzen geistigen Struktur, stärker als etwa in Frankreich. Deshalb sei im Anschlusse an die genannten Künstler die deutsche Kunst zunächst besprochen.

Carstens (1754—1798).

Man mag die Carstens, Cornelius, Genelli einschätzen wie man will, sie haben für die deutsche Nacktkunst bedeutendes geleistet. Zu Carstens wurde nicht ohne Recht in Rom gesagt, er habe den großen Stil mit in die ewige Stadt gebracht. Eine Reihe seiner Zeichnungen, wie etwa Priamus vor Achill, die Ueberfahrt des Megapenthes weisen Ehrlichkeitszüge in der Anlage und in der Durchbildung des Nackten auf, die für die deutsche Kunst von höchstem Werte werden mußten. Man vergesse nicht, daß die Künstler die seit Dürers Tagen in Deutschland Beachtenswertes für die Nacktkunst geleistet haben, schnell aufgezählt sind! Die Fehler, die Carstens bei der Auszeichnung seiner Figuren macht, die Erinnerungsbilder, die ihn überall begleiten, dürfen ihm in diesem Zusammenhange nicht sehr zur Last gelegt werden. Einen frischen und starken Luftzug brachte er jedenfalls und trotzdem in die Gliederpuppenwirtschaft hinein. Man muß auch in einer anderen Richtung Carstens ein

künstlerisches Verdienst zusprechen. Er fühlte so tief das Wesen unseres deutschen Volkes, daß er den Mangel an malerischen Instinkten wahrnahm und deshalb klar empfand, daß die Deutschen stets mit der Kontur, mit der Zeichnung die stärkste künstlerische Wirkung erreicht hatten.

Cornelius (1783—1867).

Cornelius geht von andern formalen Grundlagen aus. Nicht die Antike, sondern das deutsche und italienische Quattrocento, auch noch das Cinquecento verliehen seinen Gedankenreihen die Vorstellungsformen. Dadurch wurde die deutsche Neigung, die individualistische Einzelgestalt zu schildern unterstützt und seine Phantasie der antiken Formenwelt entzogen. Man untersuche daraufhin seine Nacktfiguren, etwa in den Kartons zu den apokalyptischen Reitern und zu dem Kampf um des Patroklus Leiche — überall sehnige hagere Menschenleiber, denen nur heroisierte Köpfe aufgesetzt sind. Die Erinnerung der Betrachter wird unwillkürlich zu den Siegfriedbildern von des Meisters noch jugendlicher Hand zurückgeführt. Auch in Cornelius blutleerer Nacktkunst darf das Ringen um die Wahrheit nicht verkannt werden, trotz der selbstverständlich nicht in Abrede stellbaren vielfachen Mängel im einzelnen. Die gute Absicht muß oft stark über das Erreichte hinwegsehen lassen. Es darf in diesem Zusammenhang von Interesse sein, an den Rat zu erinnern, den Cornelius seinem Schüler Max Lohde gab: „Streben Sie mehr nach der Schönheit als nach der Charakteristik. Oft wirkt ein einfach schönes Antlitz mehr, als alle Betonung des Individuellen." Cornelius sündigt hier wie überall in seinen Arbeiten gegen den Fundamentalsatz der Kunst. Seine Kunstwerke bauen sich auf verstandesmäßigen Zusammenhängen, nicht auf Gefühlen auf. Sie sind im engsten Sinne literarisch limitiert. Der Künstler nahm nicht aus

dem Stoffe heraus, was ihm als die Lebenspunkte erschienen, sondern seine Werke enthalten tiefe Gedanken, die nur oberflächlich eine Form übergeworfen erhalten haben.

Genelli (1800—1868).

Genelli hatte durch eifriges und leidenschaftlich am eigenen schön gewachsenen Körper betriebene Aktstudium eine große Fülle an Vorstellungen von Nacktbildern sich erworben und vielfach in Zeichnung festgehalten. In Genelli steckte unstreitig das Zeug zu einem hervorragenden Nacktkünstler, der unter besseren äußeren Umständen eine bedeutsame Stellung in Deutschland hätte erringen können; denn er verfügte, wie gesagt, über ein reiches Vorstellungsvermögen, über treffliche Kenntnisse und eine große Sicherheit im Zeichnen, die er leider durch eine geringschätzige Behandlung der Anatomie und durch einen ornamentalen, an sich eleganten, aber oft sehr willkürlichen Linienzug schädigte, ja entstellte. Genellis Nacktbildern gegenüber merken wir trotzdem weit mehr als etwa vor den Cornelianischen Arbeiten, daß der Künstler Erlebtes in sinnliche Form kleidete. Man wird überhaupt gut tun, die deutsche Aktmalerei dieser Tage nicht zu sehr unter das Zeichen der abstrakten Cornelianischen Kartonkunst zu stellen. Bereits Genelli muß hier ausgenommen werden; denn er war im wesentlichen das Opfer widriger Verhältnisse.

W. Schadow (1789—1862).

Wilhelm Schadow hatte niemals der Malerei unmittelbar nach dem Akt den Rücken gekehrt, wenngleich er kein eigentlicher Nacktkünstler war. Aber er war der Sohn eines Künstler-Anatom, und es soll in diesem Zusammenhange nicht vergessen werden, daß er in Düsseldorf fleißig den Akt stellte und nach ihm zeichnen, malen

ließ. Dadurch lenkte er die jungen Maler von der reinen Gedankenarbeit zu einer künstlerischen Tätigkeit zurück, die mit den Sinnen wahrnehmbar ist.

Auch aus einer noch älteren Epoche und aus vielleicht frühesten französischen Einwirkungen regte sich eine neue Nacktkunst in Deutschland.

G. Schick (1779—1812).

In Gottlieb Schicks (1779—1812) Malereien finden wir eine erste nicht uninteressante Probe einer bei Hetsch, Dannecker erlernten und bei David in Paris gefestigten akademisch-pathetischen Nacktkunst, die ihre Kraft in der Antike und im Aktstudium suchte. Sein 1806/8 gemaltes Bild „Apollo unter den Hirten", seine „Eitelkeit" usw. sind koloristisch und zeichnerisch, namentlich in Nebenfiguren, für Süddeutschland nicht ohne Wichtigkeit. Schick schließe ich einen seinerzeit hochberühmten Maler, einen Enkelschüler des alten Mengs und der französischen Malschule, August Riedel, (1800—1883) an, der seit ca. 1823 schöne nackte Mädchen von klassischem Linienadel und weicher, zarter Haut malte, so daß „selbst erfahrene Kenner vor diesen koloristischen Zaubereien" ratlos standen. —

K. Blechen (1798—1840).

Diesen soeben genannten Männern muß ein Farbengenie angereiht werden, das mit kühnster Hand jedes Motiv angriff und trotz einer gewissen romantisch-melancholischen Sinnesart den Kern des l'art pour l'art bereits fest erfaßt hatte, Karl Blechen, der von 1798—1840 lebte. Das von ihm 1836 gemalte Bild, „Park des Grafen Graziani mit badenden Mädchen" ist ein Kleinod der koloristischen Nacktmalerei. Es erinnert in seiner Tendenz an Diaz. Der beschreibende Katalog der Publikation über die Jahrhundertausstellung

notiert als Farbenwerte an: Vordergrund gelb mit grauen Schattenflecken. Dieselbe Farbe gibt ungefähr das Fleisch der Badenden, von denen die Vordere stellenweis blendend weiß beleuchtet ist. Auch die Wäsche leuchtendes Weiß, das mit dem darauf liegenden Rot der Kleider ungebrochen kontrastiert. Also eine im echten Sinne malerische Verwendung des Nackten innerhalb der farbigen Umgebung.

V. E. Janssen (1807—1845).

Erwähnt sei unter diesen Bahnbrechern ferner Viktor Emil Janssen (1807—45), von dem wir einen im Tageslicht gestellten und mit peinlichster Wahrheitsliebe wiedergegebenen Akt besitzen, der gleichermaßen als Licht- wie als Aktmalerei aus dieser so lange verkannten Künstlergruppe hoch geschätzt, und als vortreffliches Zeugnis einer selbständig zur Nacktkunst emporstrebenden Richtung in der deutschen Malerei dieser Tage gegenüber jenen so laut gelobten Karton-Aktzeichnungen hervorgehoben zu werden verdient.

Eine andere und selbständige Richtung der Nacktkunst lebte in Deutschland innerhalb der Gruppe junger Maler, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Mittel- und Norddeutschland schuf, und lange, bis zur Jahrhundertausstellung, verborgen gewesen war. Allerdings dürfen wir hier eigentlich nur von einem Aktstudium im engsten Wortsinne reden, denn zu einer Nacktmalerei haben sich diese Vorarbeiten nicht erweitern lassen. Aber die wenigen bisher bekannten Studien, etwa die eines Wasmann, lassen ein sehr sorgsames Arbeiten nach dem von Licht und Luft umspielten lebenden Akt wahrnehmen.

Jedenfalls dürfen wir trotz aller Bedenken sagen, daß überall in Deutschland ein gewisses Mühen um die Nacktkunst zu spüren ist. Aber die deutschen Maler standen, das muß bei aller Achtung auch vor den wiederentdeckten Künstlern dieser Zeiten gesagt werden, auf

einem zu niedrigen künstlerischen Standpunkt, um sich von der religiösen oder profan-historischen Legendenmalerei, selbst vor dem Genre und der Landschaft, zu einem echten, vom Stoffe „inhaltlich" unabhängigen Schaffen in der Nacktmalerei durchringen zu können.

* * *

Bildhauerei.

Eine bessere Position hatten die Bildhauer inne, denen die gewaltige Hilfe der antiken Nacktkunst zur Seite stand. Auf diesem Gebiet der Kunst gelangte die nackte Gestalt deshalb auch zuerst wieder zur Geltung, und die Begeisterung mit der diese Nacktkunst aufgenommen wurde, beweist wie lebhaft trotz aller inneren Unbehilflichkeit und Unerzogenheit die Freude am unbekleideten Menschenleib war. Thorwaldsen und Rauch (mit ihren weitverzweigten Schulen), Schwanthaler sind die vornehmsten Träger dieser Nacktkunst.

Zuvor sei aber Joh. H. Danneckers gedacht (1758—1841), der zwar nicht eine Größe vom ersten Range ist, aber von nicht unbeträchtlichem Werte für die Entwickelung der Nacktkunst in Süd-Deutschland wurde. Er folgt der von Canova eingeschlagenen Richtung auf Natur und Antike hin. Sein berühmtestes Nacktwerk ist eine Ariadne in Frankfurt. Dies Monument zählt zu den Bildnereien, in denen die weiche Oberfläche mit sinnenfälliger und bewußter Wirkung zur Schilderung gekommen ist. Dannecker strebt entschieden nach einem Eindruck, der mit äußerlichen Erfolgen sich zufrieden gibt; gewissen malerischen Schönheiten in der Oberflächenmodellierung nachgeht.

Thorwaldsen (1770—1844).

Thorwaldsens Plastik ist sicherlich die eines Nachempfinders der griechischen Plastik und warmes Herzblut rollt nicht in den Adern

seiner Gebilden, das konnte er ihnen nicht mitgeben, aber eine strenge, reine, wohl verstandene Kontur und einen keuschen, kühlen Leib.

Man gesellt gerne den berühmten Dänen den Künstlern bei, die einem sehnsüchtigen Wollen ihrer Gegenwart, nicht einem Müssen dieser die künstlerische Form verleihen. Nur und bedingungslos jenem, gar nicht diesem? Das erscheint mir doch recht zweifelhaft. Entsprachen Männer wie Runge, C. D. Friedrich, Kersting, Waldmüller usw., diese Künstler, die von Tschudis Werk „die Jahrhundertausstellung in Berlin" weltbekannt gemacht hat, mehr dem inneren Drange nach Wahrheit, auf den Gebieten der Landschaft- der Genremalerei, so versagten sie nahezu völlig auf dem Gebiete der Nacktkunst. Und doch wollte man auch diese! Die Begeisterung für ihre Werke, sogar für die bildhauerischen, denen der Laie im allgemeinen fremder gegenübersteht, loderte zu kraftvoll, zu anhaltend empor, als daß man nur eine Laune darin erblicken konnte. Die einheimisch deutschen Lebensgewohnheiten, denen fast alle Leibesübungen gleichgültig waren, und denen, trotz Goethe, Schlittschuhlaufen, Schwimmen sogar als unanständig galten, gaben allerdings in keinem Falle genügend Anlaß zu freudigem Verständnis von Nacktdarstellungen. Dies alles mußte von auswärts kommen, nach leidiger deutscher Gewohnheit erst im Ausland approbiert sein, damit man Mut erhalte, sich selbst zu äußern. Die deutschen Künstler brachten der Heimat schließlich dies Gut, aber, natürlicherweise dürfen wir jetzt sagen, auf einem Umweg. Thorwaldsen, obwohl ein geborener Däne, darf zu diesen fremden Kulturträgern nach und in Deutschland gezählt werden.

Rauch (1777—1857).

Rauch lernte an ihm mit so manchem andern deutschen Bildner. Er ging einen Schritt weiter. Der durch Dichtungen genährte künstlerische Rausch, der im Herzen des bildenden Künstlers aber keine

Begeisterung entflammen konnte, die den spröden Stoff zwingt pulsendes Leben zu versinnbildlichen, wandelte sich in Rauch zu gesunder künstlerischer Gestaltungskraft. Deshalb war er im Stande den kalten angelernten Formen vom Eigenen hinzuzufügen. Rauch beginnt in der Muttersprache, wenngleich in einer noch nicht gereinigten, zu sprechen. Leider nimmt die Nacktkunst unter seinem reichen Lebenswerk nur eine quantitativ geringe Stelle ein, aber eine wichtige für die ganze Folgezeit. Es mag deshalb an diesen wenigen Worten genügen.

Seine Auffassung lebt weiter in manches Bildhauers Werk aus dieser Zeit, aber sie wird allmählich blutwärmer, sei es durch die Heranziehung der Natur, sei es, und zunächst vornehmlich, durch die Benutzung der Werke der Hochrenaissance. Es sei hier an Hähnel und Schilling erinnert. Hähnels Reliefmittelgruppe des Bacchuszuges vom abgebrannten Hoftheater in Dresden, ist eine ziemlich enge Kopie des „Morgen" von Michelangelo und wegen des Studiums dieses Meisters von historischer Wichtigkeit. In Schillings trockenen, herben Figuren herrschen die Gesetze der Antike in der Anordnung der einzelnen Körperteile neben dem Studium des Aktes.

* * *

Zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Malerei. A. Feuerbach (1829—1880).

Unter den Malern einer allerdings etwas jüngeren Epoche, die aber in wesentlichen Eigenschaften trotz ganz anderer Formelemente der Rauchschen Auffassung grundsätzlich nahe steht, muß vornehmlich Anselm Feuerbach genannt werden. Die Antike und das italienische

Cinquecento haben seine Werke aus der Taufe gehoben, aber auch die Natur stand Gevatter. In der Folge erwuchs eine edel-kühle, jedoch nicht harte, sondern feinsinnige, nachempfundene Wiedergabe der Gestalt des nackten Menschen.

Alle diese Künstler, Bildhauer wie Maler haben von überraschenden, kapriziösen, gewaltsamen Erscheinungsformen, Gebärdungen Abstand genommen. Sie wollten den schlichten Menschen in einer möglichst formvollendeten Bildung und von vornehmen Gesinnungen erfüllt geben. Weiter nichts. Der Körper des Menschen soll, so will man es, weder einem Titanen, noch soll er koloristischen oder sonstigen technischen Fragen einseitig gehören. Und das war gut. Niemals, wiederhole ich nocheinmal, hat die Nacktkunst in Deutschland in früheren Jahrhunderten sich einer von so zahlreichen Künstlern betriebenen hingebenden, liebevollen Arbeit, einer solch' allseitigen freudigen Aufmerksamkeit wie jetzt, etwa im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts rühmen können. Eine Führung auf diesem Gebiet andern Ländern gegenüber konnte die deutsche Kunst weder beanspruchen noch erwarten. Dazu reichte schon das Verständnis für reine Formaufgaben nicht aus.

* * *

In weiterem Zusammenhange mit den genannten Malern und Bildhauern und ihren Formgedanken muß trotz der Zeitenferne in ideeller Abfolge Hans v. Marées und Hildebrand gesetzt werden.

H. v. Marées (1837—1887).

Auch Hans v. Marées huldigt, allerdings weit entfernter als etwa Feuerbach ausgesprochenerer Maßen in der äußeren Formengebung seiner Nacktfiguren den Schönheitsgesetzen vergangener Tage.

Seine persönlichen, künstlerischen Absichten waren jedoch auf ein ganz anderes Ziel gerichtet. Er wollte eine unbeschränkte, von aller Tradition freie Herrschaft über den durchaus volumenmäßig vorgestellten, dreidimensionalen nackten Menschen gewinnen, und vermittels dieser körperhaft vorgestellten Figuren gleichzeitig den Raum als Maler vortäuschen, bewältigen. Feuerbachsche Figuren wirken seinen Gestalten gegenüber in dieser Hinsicht etwa wie flache Scheiben. Wenn andererseits die Menschen seiner unmittelbaren Vorgänger noch immer etwas zu erzählen haben, erklären, weshalb sie sich erlauben gegenwärtig zu sein, so kommen derartige Auseinandersetzungen Marées nie in den Sinn. Seine Gebilde sind nur in und wegen ihrer Nacktheit vorhanden. Sie gehaben sich auch einzig aus dieser Formexistenz heraus. Des Meisters Nacktdarstellungen entbehren allerdings, jeder starken Sinnlichkeit, sie *sind* klassisch. Sie leben ein arkadisches Dasein, denen die Wünsche eines überschäumenden Empfindens ferne liegen, trotz einzelner heftiger Bewegungen. Es kam diesem Künstler eben fast einzig darauf an, die typischen Wirkungsakzente in der Erscheinung der nackten Gestalt klar zu legen, ohne sich deshalb sonderlich um die Anatomie zu bekümmern, die ihn im Gegenteil eher recht gleichgültig ließ. Von einziger Wichtigkeit dünkte es ihm und dieser strebenden Zeit zwanglos in ihrer Nacktheit sich gebende Menschen zu schildern, die Lagen der Flächen, aus denen die Formen sich zusammensetzen, möglichst richtig zu erfassen und in ihren Licht- wie Schattenumgrenzungen so klar wie möglich darzustellen. „Er faßte," so berichtet sein Schüler Karl v. Pidoll, „den Menschen im allgemeinen als ein Stück individualisierter Natur auf, welche sich vermöge ihrer gesteigerten Organisation der übrigen Natur in gewissem Sinne entgegensetzt und den eingebornen Trieb nach Einheit und Harmonie als Drang nach Erkenntnis äußert." — H. v. Marées ist am letzten Ende ein Enkel-

schüler der Quattrocentisten wie Castagno, P. Uccello, auch noch Mantegnas. Er verwendet den menschlichen Körper zunächst in der Komposition. Und zwar als raumbildend im Sinne der Linienperspektive, im Sinne eines Bildhauers, im Sinne eines Künstlers, der dreidimensional den Körper auffaßt. Er stellt eine Figur hinter die andere und gilt ihm diese dann nicht mehr als ein Baumstamm. Die Körperbewegungen sind zu einem Teil demselben Zwecke unterworfen. Die Linienführungen dienen als Wegweiser, sind linear perspektiv gedacht. In anderem Hinblick haben die Bewegungen der Figuren die Aufgabe die Biegungs-, Beugungs-, Drehungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers zu studieren, darzustellen. Der Körper bleibt bei Marées ein Objekt, das mehr wissenschaftlich-theoretischen, als schlechthin künstlerischen Aufgaben unterworfen wird, denn es ist dem Meister weder um die Darstellung der seelischen oder geistigen Werte zu tun, noch denkt er daran, die Schönheit, die charakteristische Kraft, die Eigenart des Körpers, ja nicht einmal die Richtigkeit dieses in seinen Bildungen herauszuarbeiten. Die raumbildenden Linien- und Formgedanken unterstützt er durch eine dünne, der Form nachgehende Malweise, durch eine einfarbige Fleischtönung, die einen „bronzeartigen" Ton hat, durch die in großen Flächen zusammengehaltenen auch eher kalten Farben der Gewänder. Ueberall also Form.

Die Bilder von Hans von Marées haben demzufolge nichts unmittelbar zu sagen. Ihre Existenz bildet den vornehmsten, ja, einzigen Grund zum Dasein dieses oder jenes Gemäldes, dessen übrige Teile nur für und durch sie einen Wert haben. Sie leben auch einzig im ideellen Bildraum; sie reden nie zum Bilde heraus. Sie haben ferner fast nur Form, sei nochmals gesagt im Sinn des Bildhauers erhalten, sie geben keinen Farben- oder Lichtfaktor ab, ja selbst ihre anatomische Erscheinung ist ihnen, wie bemerkt, ziem-

lich gleichgültig, das Bewegungsmotiv wiegt vor. Deshalb gelangen Marées Arbeiten auch niemals über den genialen Entwurf hinaus. Innerhalb dieser Beschränkung hat der Künstler jedoch wie kein einziger anderer deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts die Nacktkunst an Formvorstellungen bereichert. Die Glieder seiner Gestalten variieren immer und immer wieder neu und eigenartig das Motiv des Sitzens und Stehens im Raume, und bleiben frei von Zwang und Pose. Marées ist überhaupt der erste deutsche Maler, dessen Formvorstellung eine gleichwertige Erfindungskraft, einen ganz ungebrochenen Gefühlsausdruck als Nacktmaler den Romanen gegenüberstellen kann; jedoch nur innerhalb jener gekennzeichneten Grenzen.

Marées steht in gleicher Kampfreihe mit Stauffer-Bern, Klinger, Greiner usw. Die Erkenntnis der künstlerischen Struktur des Körpers, dessen raumbildende Kraft, dessen ideale Nacktheit sind seine künstlerischen Ziele. Nur die Beherrschung des nackten Körpers, so dachte Marées gleich den Quattrocentisten kann zur Beherrschung des Menschen als Gegenstand künstlerischen Schaffens führen.

A. Hildebrand (1847).

Wie bemerkt, in Marées steckte mehr vom Bildhauer als vom Maler in engerer Umgrenzung. Darauf beruhte auch der Einfluß, den er auf Adolf Hildebrand auszuüben vermochte. Hildebrands Kunst kennzeichnet sich als Gedächtnisbildnerei aus der Antike und aus dem italienischen Quattrocento und als hierdurch gemäßigte Darstellung der Lebenswirklichkeit. Niemand wird Hildebrands Bildnereien das latent, aber sehr wohl überall spürbare, herzpochende Leben absprechen wollen, niemand wird zu leugnen berechtigt sein, daß der Meister der Natur in ihrer herrlichen Nacktheit folgt als ein kundiger Kenner ihrer Gesetze, daß er über eine starke innere Vorstellungskraft verfügt, daß er seinen Arbeiten auch ein gewisses Maß

von individuell-charakteristischen Oberflächenrealismus zugesteht; aber es ist ebenfalls eine wohlbemerkbare Gemessenheit, eine überlegene Abwandlung der natürlichen Formen zu einem Kanon, eine Beschränkung der bezeichnenden individuellen Einzelheiten, genug, eine Art Idealisierung unverkennbar. Hildebrand operiert nur mit dem zweidimensionalen Gesichtseindruck. Die gewaltige Wirkung jener Verkürzungen und Ueberschneidungen aus der Dreidimensionalität, wie etwa die Michelangeloscher Figuren ist ihm fremd. Auch darf man trotz aller großen Vorzüge vor seiner Plastik das Wort romantische Grundstimmung fallen lassen. Seine Werke verharren in den Höhen einer Vornehmheit, die den treibenden Kräften unseres Zeitalters einigermaßen fremd bleibt. Ein letzter Abglanz von Goethes Iphigenie ruht auf den Gebilden seines fein geschulten Meißels.

Die reine Formvorstellung hat Adolf Hildebrand in keiner Arbeit unverhüllter verkörpert als in seinem nackten „Jungen Mann". Bereits der Umriß der Gestalt beweist es, der gerade nur so stark und gegensätzlich bewegt ist, um der Starrheit ausweichen zu können. Die Gesamterscheinung des Körpers läßt einen nie irrenden Sinn für das Flächenhafte und das Kubische, für Raumeinheit wahrnehmen, die vollkommene Klarheit des Künstlers über die Anatomie, über die Funktion der einzelnen Teile erkennen, ohne im mindesten in ungebührlicher Weise der Einzelform nachzugehen. Jede Fläche geht in ausgesprochenem Marmorstil weich ineinander über, ohne an Bestimmtheit einzubüßen. Das ganze Bildwerk ist von echt plastischer Gestaltungskraft eingegeben; denn Hildebrands reifer Formensinn hat alles plastisch Wertvolle erkennen und mit vollendeter technischer Meisterschaft wiedergeben können. Ist das Werk auch beseelt? Es ist zweifelsohne von Leben erfüllt, soweit es Hildebrands eigenartig logisch-gefühlsmäßige Geistesrichtung, die ihn zwingt von außen nach innen zu schaffen, zu spenden vermag.

Im Zusammenhange hiermit sei, des Gegensatzes halber, kurz auf den „Kugelspieler" des Meisters hingewiesen. Dort eine kühle Ruhe, hier eine kühle Bewegtheit. Vor allem aber bietet Hildebrand ein wahrhaft klassisches Beispiel dafür, wie alle Formen deutlich in einer Fläche ausgebreitet werden sollen, und eine bestimmte Hauptansicht ein klares Bild über alle sich vollziehenden Handlungen zu bieten hat, niemals eine Ueberschneidung stattfinden darf, die Unklarheit bringen kann. Der linke Arm des Spielers ist zwar als weniger wesentlich schräg in die Tiefe geführt — zur Verstärkung des Raumeindruckes —, aber im Motive vollkommen bestimmbar.

Hildebrand schildert einmal die Tätigkeit eines Bildhauers mit folgenden Worten: „Das geistige Material des Bildhauers sind seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese Vorstellungen bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material direkt zur Darstellung. Diese so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben alsdann wieder einen Gesichtseindruck ab und sollen in diesem Gesichtseindruck als Fernbild ihre Einheitsform gewinnen. Es frägt sich dann notwendig, ob dieses Fernbild oder diese reine Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgibt oder nicht. Der Bildhauer gestaltet also indirekt an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Erscheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. So lange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, daß das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. Hierin liegt

das plastische Problem des Bildhauers." Diese etwas schulmeisterliche, an sich richtige Erklärung charakterisiert auch die Nacktkunst Hildebrands. Es fehlt ihr der Jubelton über die eigene und der Welt Herrlichkeit und Kraft.

Eine andere Seite der Entwickelungen kennzeichnet ein Bildhauer wie R. Begas. Aber seine künstlerische Persönlichkeit baut sich so sehr auf einer anderen Strömung im deutschen Kunstleben, der malerischen schlechthin, auf, daß wir die Bedingungen zuvor kennen lernen müssen, die dieser Richtung Stärke und Wirkung verliehen. Denn wenn auch mehrere der genannten Künstler von französischen Kunstelementen stark beeinflußt waren, so konnten die Einflüsse von jenseits der Alpen als die noch stärkeren, ferner die in heimischen Traditionen ruhenden als noch bestimmendere anerkannt werden: Das ist jetzt nicht mehr möglich, und wir müssen uns nach Frankreich wenden, um die Fäden der Entwickelung weiter verfolgen zu können.

* * *

Frankreich.

In Frankreich war das sorgsame Aktstudium zu keiner Zeit ganz vergessen worden. Horace Vernet (1789—1863) ist der erste Künstler, welcher nach einem Maßstabe, dessen Größe bekannt ist, die Maße der Teile angibt, statt wie bisher einen Teil des menschlichen Körpers als Kopf oder Fuß zum Maßstabe anzunehmen (Schadow).

J. L. David (1748—1825).

Dem Theoretiker ging der Praktiker vorweg. J. L. David sucht sich von der letzten Ueberlieferung, von der Antike und von dem gewöhnlichen Modell selbständig zu machen. Er will einen

großen Menschen bilden, überragend nach Körper und Geist! Er sehnt sich darnach für ein gewaltiges Wollen eine überzeugende Form zu gewinnen. Die größere Beliebtheit des männlichen Leibes hängt mit dem Streben nach konstruktiver Wahrheit zusammen. David waren Lehrer die Natur und die Antike. In jener fühlte er das pulsende Leben, in dieser erkannte er die tiefgrabende Kenntnis der Meister der Kunst. David strebt nach der monumentalen Linie ohne der Farbe grundsätzlich sich entschlagen zu wollen. Er endete bei dem heroisiert-pathetischen, aber relativ einfach bewegten Naturvorbilde. Seiner sorgsamen, feinen und korrekten Zeichnung fehlt die Fähigkeit, genügend zu differenzieren, das Wesentliche von dem minder Wichtigen klar zu trennen. Es mangelt seiner Darstellung auch der Nerv, wie seiner mattrötlichen Lokalfarbe mit den kaltgrauen Mitteltönen und den kreidigen Lichtern der Glanz, die Leuchtkraft.

Davids künstlerische Arbeit kränkelt zu sehr an einer Ueberlegung, die auf eine fast zu bestimmt erkannte Absicht hinzielt. Es fehlt der „dunkle Drang zum rechten Weg", aber es lebt trotzdem echte, allerdings mehr dichterische Begeisterung in seinen Werken, und ein sehr respektables Können, das die künstlerischen Kräfte aller Länder stark an den Meister fesselte.

Géricault (1791—1824).

Neben David und aus äußeren Gründen vor Ingres erwähne ich Géricault. Sein Gemälde, „le radeau de la Meduse" vom Jahre 1819 zählt zu den bahnbrechenden Arbeiten der Nacktmalerei im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts. Zum ersten Male seit langer Zeit wird mit jedem Typus gebrochen. Es ist unter diesem Gesichtspunkt gleichgültig, ob der Meister von den großen naturalistischen Malern des endenden sechzehnten und beginnenden sieb-

zehnten Jahrhunderts in Bewunderung gestanden hat oder nicht. Der Schwerpunkt, auf den es allein hier ankommt, daß Géricault den formalen Erscheinungen des Aktes rücksichtslos nachgehen wollte, kann dadurch nicht verrückt werden. Géricaults Phantasie war offensichtlich leidenschaftlich erregt und voller Vorstellungen, die er nur durch ein möglichst sorgsames Naturstudium zu unterstützen beabsichtigte. Seine Nacktkunst ist weder ein Produkt akademischer, noch rein romantischer Ideen, sondern auch tief erlebtes Leben. Und das pulst bis in jeden Finger dieser hart gezeichneten und mit schwerer dunkler Paste gemalten Menschen. Der Kern war echt, die rein malerische Formgebung entliehenes Gut. Es konnte auch unter den obwaltenden allgemeinen Verhältnissen gar nicht anders sein. Aus diesem Grunde konnte, das müssen wir festhalten, die erzieherische Kraft dieser grandiosen Arbeit auch nur eine bedingte sein.

Ingres (1780—1867).

Der dritte bedeutendere Nacktmaler, oder besser Zeichner dieser Jahrzehnte war Ingres, der mit einem ganz seltenen Fein- und Stilgefühl für den Fluß der Linie und für die Uebereinstimmung der einzelnen Teile der Gestalt nach ihren Größenverhältnissen und Lagerungen zueinander begabt war. Er bevorzugte die weichen undulierenden Linien in der Frauengestalt, und beschränkte sich auf flächig gesehene, d. h. in ausgesprochenerem Maße zweidimensional als dreidimensional gemalte Figuren in einfachen Zustandsbildern. Alle Nacktarbeiten dieses so sicher treffenden Porträtisten besitzen einen typischen Zug, da der Meister, wie bemerkt, auf die zusammenschließende große Kontur von wunderbarer elastischer Eleganz und auf die Klarlegung der allgemeinen Wirkungsakzente sein besonderes Augenmerk richtete. Ingres schuf als Zeichner mit ver-

hältnismäßig geringem Verständnis für Farbe; aber er fühlte sich derartig intensiv in seine Motive ein, daß seine mit lässiger Sicherheit gezeichnete Linie mit einer Weichheit wirkt, die an den Pinselstrich erinnert. Man kann mit Recht in dieser eindringenden Sorgsamkeit den nordischen Zug wiedererkennen, dem wir in den van Eycks begegneten — nur geläutert durch das Schaffen von fünf Jahrhunderten.

Delacroix (1799—1863).

Im Gegensatz zu Ingres steht Delacroix, der als erster Maler wieder den nackten Menschenleib sah und schilderte. Das größte Farbengenie dieser Jahrzehnte in Frankreich. Natürlich muß Delacroix den Romantikern zugezählt werden. Er ist es sowohl hinsichtlich des Stoffes wie der Farbe.

Sein machtvollstes Werk der Nacktkunst ist die Dantebarke, sein koloristisch reichstes wohl das Gemetzel von Chios.

Gegen den Himmel wälzen sich die dicken, von der Glut der brennenden Stadt gefärbten Rauchmassen; im Vordergrunde liegen, von blendender Sonne bestrahlt, die zartgelb und warmbraun getönten Leiber der Griechen, effektvoll bedeckt von blauen und roten Stoffresten, in der Mitte der lagernden Menschen sitzt eine alte, in leuchtende Farben gekleidete Frau, ganz rechts jagt ein in der farbigen Nationaltracht gekleideter Türke auf bäumendem Roß, an dessen Schweif ein nacktes junges Mädchen gebunden ist, in den Hintergrund.

Delacroix verwendet hier als erster unter den Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts die Farben der nackten Körper, der bunten Gewänder in erster Linie, um sein Bild aufzubauen. Er löst der Bewegung jede Fessel, er läßt mächtig arbeitende Lebenskraft in seine Männer und Frauen strömen und kümmert sich ver-

hältnismäßig wenig um den Gleichklang bei der Formbildung, denn die glühende leuchtende Farbe ist unbedingter Herrscher. Delacroix ist der Rubens der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich, wie auch der große Vlame sein eigentlicher Lehrer war. Ein von schier überschäumendem Schaffensdrang und leidenschaftlichem Wollen erfüllter Maler, dem die Welt so farbig schön erschien, wie je einem Manne, der den Pinsel führte. Im Licht und Farben strahlenden, leuchtenden Orient fand Delacroix seinen zweiten Lehrer.

Der Meister strebt überall nach subjektiver Willensäußerung, aber er ist Franzose, damit wissen wir, daß ihn künstlerischer Takt und ein allem Gemeinen fremder Sinn erfüllt, und daß er anderseits zu stark rednerischer Gebärdung Neigung besitzt. Er schwelgt zwar in Farben, gestattete jedoch niemals der Koloristik, den Stoff zu ertränken. Er verwendet bewußt, aber mit Feingefühl und ohne grobe Willkür den nackten Menschen als Farbenwert. Dieser war von dem Meister, wie von vielen Mitstrebenden in Frankreich — seit Ingres — insofern verstärkter als früher empfunden, da man die Körperfärbung fremder Völker als neuerkannte koloristische Einheiten verwandte. Die Komposition der Delacroix'schen Gemälde baut sich auf rein malerischen Grundsätzen auf, ihr fast einziger Träger ist der Mensch. Delacroix stellt sich hierin in einen Gegensatz zu einem Nacktmaler wie Diaz, der die koloristische Wirkung seiner in feinem Perlmutterton schimmernden Frauenkörper durch das satte Dunkel der Vegetation erhöht, die Figuren als Staffage behandelt. Diaz versucht das durch die fast unmerklich feinen Hebungen und Senkungen auf der Haut, besonders des Frauenkörpers, so überaus mannigfaltig nuancierte Licht mittels einer dem Correggio zu einem Teil abgelauschten Manier, aber auch durch eine ihm eigene Zerbrechung der Farbfläche darzustellen. Wie man auch den Erfolg seiner Bemühungen einschätzen mag, jedenfalls bedeuten diese „Schüler"

von Delacroix eine bedeutsame Etappe zur Wiedergewinnung der Schönheiten, mit denen das Licht der Sonne einen hüllenlosen Frauenleib beschenken kann.

Rochegrosse (1859).

Derjenige, der aus Delacroix' dekorativer Nacktmalerei die ersten rücksichtslosen Folgerungen zog, war Rochegrosse. Sicher ein Farbenkünstler von kühnem, eigenartigem Geschmack, leidenschaftlich im Temperament und von reicher Vorstellungskraft; ein veredelter Makart. Er nahm mit sicherer Hand aus der Nacktkunst das ihm Zusagende, den Frauenleib als Tonwert. Deshalb war es auch nur folgerichtig, wenn er ihn in allen nur möglichen Färbungen zu verwenden suchte. Getrieben von seiner künstlerischen Phantasie, von dem allseitigen starken archäologischen Interesse, das man in Paris den Ausgrabungen von Babylons Trümmern entgegentrug, und in der richtigen Annahme, daß hier seine Kunstauffassung einen weiten Tummelplatz finden könne, malte er die Einnahme des Palastes Belsazars durch die Meder. Er wählte einen Morgen nach einem Gelage, das der König nach den Eingebungen einer wohl sehr freien „wissenschaftlichen" Pantasie mit seinen schwarzen, gelben und weißen Haremsdamen abgehalten hatte. Ein farbiges Spektakelstück, das aber mit staunenswerter Technik gemalt ist, und zeigt, wohin am letzten Ende die Koloristik eines Delacroix in Künstlerhänden von weniger urwüchsiger Kraft gelangen mußte: Zu ungehemmter Material- und Farbenanbetung in einer Nacktkunst, die den Menschenleib nicht höher schätzte, als einen Teppich oder eine Vase.

Chassériau (1819—1856).

Als der feinste Tonmaler unter den Malern des weiblichen Aktes muß ein Schüler von Ingres und ein verständnisvoller Be-

trachter Delacroix'scher Werke, Chassériau, gelten, an dessen mit einer unbeschreiblich weichen Sicherheit gezeichneten Frauenleiber das Licht, zart gebrochen, hinrieselt; wenngleich sich eine gewisse akademische Formenschönheit, wie auch eine Art ätherischer Körperlosigkeit nicht verkennen läßt. Was Prud'hon begonnen, wurde von Chassériau fortgesetzt, die seelenfrohe Schönheit des Frauenleibes zu malen. Er liebte Leonardo.

Couture (1815—1879).

An Prud'hon, heftet sich Couture als Schüler. Er eröffnet den Reigen der vielen französischen Maler dieser Tage, die die zarten gleitenden Linien in der Körperbildung des nur von der Athmosphäre umhüllten Weibes und den Perlenschimmer der seidigweichen Haut fühlten und malten. Die Sonne des Südens, Italiens und Afrikas, mußte jeden Reiz an starken, leuchtenden Farben und hellen strahlenden Sonnenglanzes schenken, um den fein gerundeten, weich getönten Gliederbau der Frau einen prächtigen Rahmen zu verleihen. Ueberall wird das Zauberlied, das zuerst Correggio angestimmt hatte, wieder zum Klingen gebracht, das von dem Helldunkel. Hier spricht die Begeisterung für des Lichtes verklärende Schönheit seine Sprache. Der nackte Leib, es ist immer die Frau, umschwebt der Duft der Natur, eines Gartens, in dem Rosen und Nelken blühen und in dem liebenstrunkene Männer die nackten Schönen bewundern. Unermüdlich sinnen diese Künstler darauf, die formale Schönheit des Weibes zu malen. Vereinzelt stellt Coutures reichgegliedertes Werk, die Verfallzeit der Römer, die Schilderung brausenden Sinnentaumels dar, in den der Maler den Körper der Frau zu verflechten versucht. Die anderen begnügen sich, vielleicht in einem Gefühle der Schwäche der Vorstellungskraft, mit ruhigeren Szenen. Sie bevorzugen Einzeldarstellungen, in denen eine verhaltene

Sinnlichkeit sich äußert. Ueber eine elegante und eigenwillig behandelnde Modelldarstellung kommen sie nicht heraus.

A. Cabanel (1823—1889).

Man wird in diesem Zusammenhang jetzt zuerst A. Cabanel zu nennen haben. Als er die „Welle" zu malen unternahm, war seine Phantasie offenbar von dem Bilde der undulierenden, der Mitte zu ansteigenden Linien einer gegen das Land rollenden Welle erfüllt. Einer der begeisterten Verehrer des nackten Frauenleibes hat er diese Aufgabe, man mag über die malerische Durchführung noch so abfällig urteilen, mit ungewöhnlichem Feingefühl für den Linienfluß im weiblichen Körper gelöst. Er berührt sich hierin insofern mit Ingres, als auch von ihm der Kontur die bestimmende Rolle zugewiesen wird; unbeschadet der klaren Absicht, auch die Modellierung des weichen, im Lichte fein aufleuchtenden Fleisches wiedergeben zu wollen. Unstreitig fühlt man eine gewisse Ueberbetonung im Arrangement der Glieder, eine nicht ganz einwandfreie schmachtende Sinnlichkeit und Anlockung in den blinzelnden Mädchenaugen, aber auch einen durchgebildeten Geschmack für den Gegensatz von Linien und großen Flächen. Cabanel hat vielleicht am besten das Ziel dieser mittleren Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts an der Hand der alten Meister und des Aktstudiums zu einer gefälligen Darstellung der Leibesschönheit und einer idealisierten Wirklichkeit durchzuringen, erreicht.

An Cabanel seien angegliedert etwa Bourgureau, Lefebure, auch Henner und Baudry. Als Beispiel sei zunächst Bougureaus „Gebiet der Venus" genannt, ein Bild, das nichts als eine feine Kopie nach Raffaels Galathea in weichlicher Form und mannigfach getönter Farbe ist. Der Hauptton liegt auf dem posierenden, eleganten Linienschwung und auf einer gewissen Fleischwahrheit, die das Bild nahezu unter das Niveau eines Kunstwerkes herabdrückt.

J. L. Gérôme (1824).

Als kunsthistorisch sehr beachtenswert aus dieser Periode der französischen Nacktkunst dürfte J. L. Gérôme gelten. Denn er bezeichnet für die französische Nacktmalerei eine Epoche; einerseits durch die eigene künstlerische Arbeitsleistung, andererseits durch die Lehrtätigkeit, die er entfaltete. Sein Hauptgebiet ist der antiken Sittenschilderung oder dem modernen Orient entnommen. In seinen Nacktbildern bewundern wir sehr korrekt gezeichnete, harmonisch kolorierte und brillant beleuchtete Menschen, besonders Frauen, aber überall macht sich „Vordedacht und Nachbedacht" gelten und sehr oft ein nahezu laszives Moment, das aus der lebenden Stunde in Paris einfach in die Tage Roms oder Athens übertragen wurde. Und nur insoweit besitzen diese Bilder den Stempel der inneren Wahrheit. Gérôme bleibt aber trotz aller Anleihen bei einem bestimmten Formenideal der französischen Anschauung treu, die auf eine klare und geschmackvolle, nicht zu sehr vereinfachte Behandlungsweise hindrängt. Auch darin wird ein Grund des gewaltigen Erfolges dieses Malers beruhen, der uns heute leicht einzig auf der geschickten Durchführung der malerischen Erzählung einer Begebenheit zu beruhen scheint.

A. Aublet (1850).

Albrecht Aublet, der Schüler Gérômes, bietet vielleicht eines der interessantesten Uebergangsstadien von der älteren, auf einer angelernten Körperschönheit beruhenden Darstellung in den Nacktbildern zu der im Freien betriebenen Malerei nach dem Modell, wodurch natürlich sofort alle Linien, Flächen, Farben verändert wurden. Aublet hat in einem 1892 gemalten Bilde, das drei Mädchen an einem Flusse badend darstellt, einige dieser Konsequenzen gezogen. In der ganzen Anlage der Figuren lebt noch die „alte

Zeit", aber das versuchsweise gemalte freiere Spiel des Lichtes auf der Haut deutet leicht die Umwälzung an, die die neue Lichtmalerei brachte.

Harrison (1854).

Harrisons Gemälde „Mädchen im Walde" lassen in starkem Gegensatz erkennen, wohin diese Manier in Frankreich führen sollte. Harrison war auch ursprünglich ein Schüler Gérômes, kam aber dann zu Bastien Lepage, und damit in die auf unbedingte Naturwahrheit energisch zustrebende Richtung der französischen Malerei. Die Mädchenkörper haben hier einen bedeutenden Teil ihrer künstlerisch wichtigen Eigenschönheiten an Licht- und Farbenfragen abgeben müssen. Diese koordinieren sie gleichzeitig ihrer Umgebung und nehmen ihnen die vorherrschende Stellung als Menschen. Alles, Menschen wie Bäume und See, überleuchtet, überflutet die eine licht- und tönereiche Atmosphäre. Doch — damit griff ich vor, um die Verbindung der berühmten Gérôme'schen Schule zur modernen Nacktmalerei anzudeuten.

Besnard ist, etwa in seinem Bilde „L'aurore", das glänzendste Beispiel für die Manier in der damaligen Malerei, überall nur Lichtspiele, Lichtwerte zu sehen, alles diesen unterzuordnen. Das Schimmern, das Leuchten der Haut, dient nur als Reflex für das die Luft erfüllende Sonnenlicht.

Auf anderen Wegen will Carolus Duran sich einer blutwärmeren Nacktmalerei nähern. Er ist ein Kolorist des Nackten, ein Verehrer von Rubens und P. Veroneses, die er mit einer Dosis anmutiger Modernität und Modellmäßigkeit ausstattete, so daß die Körper trotz allem ein starkes Eigenleben besitzen. Denn die innere Beziehung der bedeutenden französischen Maler zur Nacktkunst ist im Grunde zu stark, um selbst bei Anlehnung an fremde Kunstweisen

wirklich zu öden Nachbetern herabsinken zu können; im starken Gegensatz zu den meisten deutschen Malern.

Baudry's Nacktfiguren nehmen eine eigenartige Stellung zwischen zeichnerischer Plastik und modellierender Malerei ein. Ein ungewöhnlicher Reichtum an Bewegungsmotiven ist dem Künstler eigen. Er bereicherte damit unstreitig die damalige Kunst. Auch atmen seine Gestalten zwar sinnliches Verlangen, aber mit einem gewissen Maße von Ursprünglichkeit, die ein Gefühl des innern Abgeschlossenseins nicht aufkommen läßt.

Die in sich trotz allem Eifer ungesunde, kraft- und phantasielose Malerei für lüsterne „Kunstfreunde" kennzeichnen erst lasziv Gemälde, Chaplin am meisten, von dessen Bildern die Kaiserin Eugenie gesagt haben soll: „Herr Chaplin, ich bewundere Sie, Ihre Bilder sind nicht nur unanständig, sie sind mehr."

Courtois, Dubufe, Lamy, Prioux, Thirion, Schützenberger, Maler von etwa 1890, benutzen den nackten, fast nur weiblichen Körper nicht aus Freude an der göttlichen Schönheit der Nacktheit, sondern nur um des Nackten willen. Das Aktstudium ist ein sehr oberflächliches und beschränkt sich auf die Wiedergabe der fleischigen zarten Oberfläche. Die Körperstellungen sind gerne so ausgesucht, daß das weibliche Geschlecht zur Geltung kommt.

Die Vorliebe wendet sich den weniger entwickelten jugendlichen Körpern zu, deren herbere Bildungen das Auge stärker anziehen, bestimmendere Linien gestatten.

Immerhin, wir dürfen nicht übersehen, daß die Arbeiten dieser Maler die Auffassung gestärkt haben, eine Malerei könne ein Kunstwerk sein, ohne gerade eine Erzählung ausgesprochenermaßen zum Vorwurf nehmen zu müssen. Diese Bilder brachen der Ansicht Bahn, daß rein koloristische und formale Aufgaben genügen Eine gewisse romantische Grundstimmung blieb überdies bestehen,

auch ein „höfischer" Ton, der stets die „Dehors" gewahrt wissen wollte.

Man hat die frivole Auffassung der Nacktkunst dieser Jahrzehnte mit dem Julikönigtum, mit dem Régime Napoléon in Zusammenhang gebracht, wie die des Rokoko mit Ludwig XIV. und dem Herzog von Orléans. Wohl mit Recht. Wenn die Nacktkunst des Rokoko einen unleugbar lüstern-sinnlichen Zug an sich hat, so ist sie gleichzeitig naiv, insofern, als man ganz offen die Herrschaft der Sinne erkannte. Das offizielle Maitressentum läßt hier keinen Zweifel zu. Jetzt aber kauft man die Sinnlichkeit sozusagen im Geheimen und spielt den soliden Mäcen. Die Künstler folgten ebenso zweifellos dem Geschmack des Publikums, und sagten sich damit entschieden von den vornehmsten Traditionen ihrer Tätigkeit los. Trotzdem wird man über diese Künstler nicht ohne weiteres und einfach den Stab brechen dürfen; denn es steckt eine große Summe ehrlichen Schaffens in der Nacktmalerei dieser Tage, die das künstlerische Auge für eine bestimmte Anzahl von Formen- und Tonwerte erzog.

Courbet (1819—1877).

Als diese Art der Nacktmalerei kulminierte, griff in nahezu selbstverständlicher Reaktion „Courbet, der Realismus" ein. Er verharrte bei der Modellmalerei, aber er vernichtete alle und jede Phrase.

Courbet steht im Banne der alten Secento-Realisten, aber vor allem folgt er der Natur. Man schrieb über ihn: „Courbet stieg in die tiefsten Sphären der Gesellschaft hinab und holte seine Sujets aus einem Kreise, in dem eigentlich der Mensch aufhört Mensch zu sein, das Ebenbild Gottes nur noch als bewegliche Fleischmasse ein elendes Dasein fristet. Lebende Leiber mit toten Seelen, die nur

ihrer Bedürfnisse wegen vegetieren. Hier im Jammer und Elend herabgesunken, dort aus tierischer Roheit nie emporgestiegen — das ist die Gesellschaft, aus der Courbet seine Motive wählt, um die Ohnmacht seiner Phantasie und den Mangel jeder Schulung zu übertünchen." So äußerte sich die Gegnerschaft gegenüber einem Meister, der als Nacktmaler von unleugbar gesunden künstlerischen Instinkten geleitet wurde. Gewiß, er verletzt denjenigen, der in der Anlage der Körper einen geschmeidig-wohlklingenden Linienfluß verlangt. Du hast einen Bauern ans Kreuz geschlagen, wurde Donatello gesagt. Auch Courbet steht in ringendem Mühen dem Nackten als reiner Tor und als ein Strebender gegenüber. Er will weder in dem Bilde die „Frau mit dem Papagei" noch in der „Baigneuse" noch in den „Ringern" irgend welch' anderes Gefühl in sich, in dem Beschauer auslösen, als die verständnisvolle Bewunderung des nackten Menschenleibes. Diesen will er in der derben Kraft, wie er sie sah und fühlte, schildern. Selbst von koloristischen Fragen hält er sich ziemlich weit entfernt. Er malt feste, runde Formen, die ihm das altmeisterliche Licht modellieren half. Aber überall ist Wahrheit zu spüren, pocht lebenswarmes Blut unter der künstlichen Hülle, die das Secento lieh. Courbet erweitert auch den Gesichtskreis der französischen Nacktkunst durch die Beseitigung der ausgeklügelt zierlichen Bewegungen, mit denen die zarten Frauen seiner unmittelbaren Vorgänger die Beschauer ein wenig nach Dirnen Art anlockten, statt dessen gibt er starke, unmittelbar aus dem Motiv gefolgerte Gebärdungen, die gleichzeitig den Organismus zur Geltung bringen sollen. Denn Courbet wollte überall die einfache Erscheinung des schlichten Menschen malen. Deshalb nahm er auch z. B. in den „Ringern" nur starke, an körperliche Tätigkeit gewöhnte Männer ohne irgend welche athletische Allüren zu Modellen. Und das war gut; denn dadurch reinigte er die schwüle Treibhausluft

der Nacktkunst, führte er ihr wieder den frischen Luftzug künstlerischen Strebens zu, dem allerdings die Erhebung über die Welt der Zufälligkeiten noch fehlte. Aber der Weg ins Freie, zur Nacktkunst aus Eigenem, lag offen da. Zur Stunde bedurfte man allerdings noch eines gleichgesonnenen, vorbildlichen Beraters. Diesen fand die französische Malerei in Velasquez (und Goya), wie in der lichtvollen Hellfarbigkeit der Japaner.

P. de Chavannes (1826—1898).

Ehe ich zu dieser Richtung der modernen Malerei übergehe, sei eines bedeutenden Malers gedacht, der in gewisser Hinsicht eine Fortsetzung der älteren synthetischen Formenstrenge wie auch bis zu einem bestimmten Grade eine Verbindung mit den neuen Ansichten in seinen Werken zu bieten vermag, Puvis de Chavannes. Er malt das Nackte, aber er malt nicht das fleischige Fleisch, sondern hält nur mit „einer wunderbaren Gabe das Kühle, Plastische, Volle" fest. Er entmaterialisiert, das Wort richtig verstanden, gewissermaßen den Menschen, läßt ihn in eine so innige Verbindung mit der natürlichen Umgebung treten, daß er sozusagen ein Bestandteil derselben wird. Mensch und Natur gleichen dem Doppelschlag einer Glocke. Die Landschaft wird das Ausdrucksgefäß des Denkens und Wünschens des Menschen, in sie ist der lebendige Geist des Menschen hineingelegt, aber andrerseits nimmt der Meister dem Menschen ein gewisses Maß an individueller Erscheinung und Handlung, das ihn den Naturformen und -bildungen nähert. Die Farbe, hell, gedämpft, etwas unbestimmt matt, stärkt diese innere Harmonie. Puvis de Chavannes muß den Malern beigesellt werden, die ein „arkadisches Leben" malen. Er ist in der Tat Poussin wesensverwandt. Der Träger der formalen Erscheinung seiner Gestalten ist die Linie, nicht die Farbe. Und gerade darin weicht er von den modernsten Künstlern unserer Gegenwart ab.

Ehe wir zu der jüngsten Nacktmalerei, der vornehmlich und ohne Unterbrechung in Frankreich gehuldigt ist, übergehen, müssen wir uns die Entwickelung der Plastik vergegenwärtigen.

* * *

Frankreich.

Bildhauerei.

Ein Uebergang aus der sinnlich-weichen, lässig-anmutigen, elegant-realistischen späteren Rokoko-Skulptur mit antikem Einschlag zu der pathetisch-wirklichkeitswahren, antikisierenden Nacktplastik des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts läßt sich am besten in den Arbeiten Bosios, etwa in dessen Nymphe Salmacis, erkennen. Von da an ging die Plastik der Malerei verwandten Zielen nach, angespornt von den gleichen Grundstimmungen. Dem Maler J. L. David entspricht etwa der Bildhauer Rude.

F. Rude (1785—1855).

Die Nacktkunst dieses Urhebers des berühmten Reliefs am Triumphbogen zu Paris „der Auszug der Freiwilligen", auch die „Marseillaise" genannt, knüpft an gute Ueberlieferungen aus der Zeit Houdons, an antike Vorbilder und an ein fleißiges Naturstudium an. Das reichlich theatralische Pathos in dem Auszug der Freiwilligen klingt auch wieder in der Formgebung, die nicht einfach genug ist. Sie verbindet einzelne wirksame Motive zu einem scheinbar wirkungsvollen, aber in sich erstarrtem Ganzen, das im Material, im Stein stecken geblieben ist. Francois Rudes Kunst ist die Gefühlskunst eines Dichters, der sich am Inhalte, an der Idee begeistert, dem aber die Fähigkeit zur individuellen plastischen Formung fehlt, ohne der Gefühlskraft, weil echt empfunden, zu entbehren. So

wird man allgemein und insbesondere über Rudes Hochrelief die „Marsellaise urteilen dürfen. Wenn man andererseits eine Arbeit wie den „neapolitanischen Fischer" von des Meisters Hand sich in die Erinnerung zurückruft, so läßt sich nicht verkennen, daß auch Rude die antikisierende Behandlungsweise mehr anerzogen als angeboren war. Sie liegt in diesem Falle wie ein schwerer Schleier über die recht ursprünglich und persönlich erfaßte Form.

F. B. Carpeaux (1827—1875).

Wie reich das Studienfeld der Künstler war, beweist weiterhin Carpeaux. Ein genauester Kenner der Anatomie, ein exakter Zeichner nach der Natur geht er weder an Michelangelo noch an der Barockkunst mit verbundenen Augen vorbei, wie es unter anderen die Giebelgruppen am Pavillon der Tuilerien erweisen. Und doch, wer schuf damals packender aus innerer künstlerischer Vorstellung, aus künstlerischem Erleben als J. B. Carpeaux! Ist nicht seine Tanzgruppe an der Pariser Oper ein machtvoller Empfindungsausdruck, wie er nur je im Marmorwerk die Verkörperung gefunden hat? Dieser Bildner verbannt bahnbrechend alle antikisierenden Angewohnheiten und verlangt Leben, prickelndes, sprühendes Leben in den Stein zu hauchen. Sein Relief, die Tanzenden, verrät eine vortreffliche Kenntnis der Anatomie, eine Naturwirklichkeit, die die Verwendung des Modells zeigt, ohne daß der Meister alltäglichen Formen anheimfällt. Die einzelne Bildung behält ihr Recht innerhalb des Gesamtbildes und -umrisses. Vor allem aber schafft Carpeaux nach einer klar empfundenen inneren Vorstellung, der er mit jeder Besonnenheit und jedem künstlerischen Feuer plastische Gestaltung verleiht. Wenn bereits der Lehrer Carpeaux', Rude, in seinem Werk an dem Arc de triomphe durch die starke Bewegung interessant erscheint, so durchtobt Carpeaux' Relief der Tanzenden, die nahezu Freifiguren

sind, der starke Rhythmus eines äußerst lebhaften Tanzes. Ein Vorwurf, der übrigens in lebensgroßen Nacktfiguren selten in der Plastik Darstellung gefunden hat.

Carpeaux' geschmeidige Tänzerinnen gewinnen der französischen modernen Plastik die freie, aus dem flutenden Leben geschöpfte Beweglichkeit der nackten Gestalt mit so vollendeter Sicherheit, daß bereits im ersten Anlauf aller im üblen Sinne bacchantischer Taumel überwunden ist. Dieser so wichtigen Befreiung von Tradition stellt sich desselben Meisters Freigruppe Ugolino mit seinen Söhnen, insofern würdig an die Seite, als jenem geschickten Konventionalismus einer stark von der Antike abhängigen Nacktplastik in den Bildwerken eines Rude hier ein genaues Studium der Anatomie entgegengestellt wurde. Die machtvoll empfindende Natur des Meisters äußert sich vor allem in dem Vater Ugolino, in dessen schon verzweifelnder Ruhe, zu der die Qualen der verhungernden Söhne nur ein begleitendes fürchterliches Moment abgeben. Vielleicht wird gerade durch die gebändigte Schrecklichkeit des Vorganges die in der Formgebung des Ugolino fast etwas zu weit gehende technische Detailarbeit doppelt wirksam. Jedenfalls verfügte die französische Skulptur von nun an über eine realistische Nacktkunst, die in der Wirklichkeitserscheinung ihrer Menschenbildnerei keinen Vergleich zu scheuen hatte. Malerische Tendenzen liegen Carpeaux hinsichtlich der Durcharbeitung der Formen fern. Er bemühte sich nur, das Spiel der Lichter in den starken Hebungen und Senkungen zu fangen.

Um die Mitte des Jahrhunderts dringt das italienische Quattrocento mit seiner vornehm-objektiven Behandlung des nackten Menschenleibes in die französische Skulptur ein. Aus der Reihe dieser Meister, die von dem italienischen Quattrocento Anregungen zu einer neuen Auffassung der menschlichen Gestalt erhalten, sei Delaplanche als erster erwähnt, obwohl er weniger bekannt ist, als die beiden

Dubois, Chapu, Barrias usw., dessen nackte Frauengestalten, die spezifisch französische Eleganz besitzen.

Die Statue „Aurora" von Delaplanche hält eine eigenartige Mitte inne zwischen einer strengen, im engeren Sinne des Wortes plastischen Interpretation des Körpers und einer auf starke Wirklichkeitswirkung ausgehende, etwas „malerisch" behandelte Körpermodellierung. Auch steht Delaplanche in dem erwähnten Werk insoweit an einem Kreuzwege, als er in der Attitude einerseits eine elegante Gefälligkeit sucht, die von einem gewissen Streben nach Effekt nicht frei ist, andernteils will er der natürlich gegebenen Körperhaltung, dem Stehmotive, das Recht nicht verkümmern.

Noch besser läßt des Meisters Eigenart „Eva vor dem Sündenfall" erkennen. Er bietet nichts als ein einfaches Bildmotiv von rein bildhauerischen Gesichtspunkten bei fester Formdurchbildung aus, klarer Flächenanordnung, etwas kühl-allgemeiner Oberflächenwirkung.

Delaplanche besitzt eine sich an großen Formen begeisternde Bildvorstellung, die etwas in der Fülle der Gesamterscheinung sogar an den Barock erinnert, aber nur in dieser Lebensbejahung.

Läßt ein anderes Werk wohl so drastisch den Zusammenhang und den Unterschied der französischen Neo-Quattrocentisten mit und zu ihrer Gegenwart wahrnehmen, als Paul Dubois' St. Johannis Baptista? In der Gesamtkomposition ganz donatellesk, während in der Körperformung ein Abschwenken zum Modell erkennbar wird und in der Kopfbildung wie im Ausdruck sich der moderne, kaltsinnige Enthusiasmus eines Künstlers offenbart, das von romantischen Ideen begeistert, zu bilden begonnen hat, ohne eine zwingende Formvorstellung in seiner Seele getragen zu haben.

Falguière verarbeitete zunächst als Schüler Jouffroys noch letzte antikisierende Momente. Er lieh den italienischen Anreizungen nur insofern Gehör, als sie seiner Auffassung entgegenkamen. Ob

in der Gestalt seines „Siegers im Hahnenkampfe“ Erinnerungsbilder an Cellinis Merkur leben, lasse ich dahingestellt, sicher hat der Meister dem Trieb seiner Zeit nach starken Gefühlsausdrücken und sorgsamer wie delikater Naturnachahmung entsprochen. Er zählt später zu den besten realistisch arbeitenden Nacktkünstlern dieser Periode, wie etwa in der Gestalt „Cleos de Merode“, in welcher der Meister eine völlig verschnürte Figur getreulich abbildete und deren verdrückte Linien der Kontur durch eckige, gespreizte Bewegungen gewissermaßen umrahmte, so daß das ganze Bild zu einer in sich geschlossenen Häßlichkeit wird. Falguières Nacktkunst haftet etwas vom Modell und dessen Leben an.

An dieser Stelle verbindet und trennt Jules Dalou, der von Carpeaux und dem Barock herkam. In seinen Werken ersteht für uns wohl die beste Parallele in Frankreich zu unseres Begas Bildnereien; nur ist der Franzose gesünder, ein stärkerer Ich-Mensch. Er bleibt, bemerkt ein französischer Schriftsteller, bis zu einem Grade gebunden an die große nationale französische und monumentale Ueberlieferung der Zeit Ludwig XIV. mit ihrem triumphierenden Ueberschwang, ihrer Prunkentfaltung und Großartigkeit, aber er verwendet ihren Stimmungsgehalt mit ernsterem und derberem und schlichterem Gefühl zum Ruhm einer neuen Herrschermacht, des Volkes. An gewissen herkömmlichen Voraussetzungen der Plastik festhaltend, der er aber durch aufmerksames Naturstudium und eine maßvolle Technik neue Kraft, erhöhte Ausdrucksfähigkeit und wahre Größe einflößte, hat er den Ehrgeiz besessen, eine Kunst zu schaffen, die aus diesem Leben aus den Bedürfnissen der Gesellschaft hervorgegangen, ihr ganzes geistiges Wesen in die Form übertrage. Hierbei wird an Arbeiten wie die „Stickerin“, die säugende Bäuerin und dergl. gedacht. Es gilt aber auch in übertragenem Sinne für seine Werke der Nacktkunst, wie etwa „der Triumph des Silen“ oder der

„Triumph der Republik". Jedenfalls hat seit Rubens kein Künstler die Lebensluft und die überschäumende Lebenskraft unmittelbar überzeugender in eine plastische Form gepreßt, wie hier Dalou. In der Nacktdarstellung noch etwas „fett" nach Rubensscher Art aber ersichtlich zugleich als Schüler, nicht Enkel der Natur, leitet er auch in diesem Werke zu der neuzeitlichen Realistik über, wie wir sie etwa bei Dampt, Lefèvre, Boucher kennen. Seine Gruppe „die drei Wettläufer" geht sicher nicht über das statisch Mögliche, über die Materialgerechtigkeit hinaus, auch hat der Meister ganz korrekt die bronzenen Figuren auf einen bronzenen „Erdboden" gestellt, aber er verlegt derartig stark die Figuren nach vorne in den wirklichen Raum, daß im Beschauer eine unangenehme Unruhe erwacht, die Gestalten erscheinen deshalb doch einigermaßen als bronzene Menschen. Ihm folgt A. Drury in seinem Werke Bacchus und Bacchantinnen (1884).

Seines Motivs halber bemerkenswert ist Lacoustes „Indischer Sänger" (Luxembourg), ein elegantes, fein verstandenes Naturstudium, das dem Typus der Inder in seiner ausgeglichenen Formensprache offenbar gerecht zu werden versucht und damit ein neues Gebiet der Nacktkunst erobern will, eben Indien und seine Körperwelt.

Eine letzte Vollendung des Strebens der Nacktkünstler, in denen eine stark gefühlsmäßige, lyrisch gefärbte Grundstimmung herrscht, erhalten wir in Bartholomés Skulpturen. Der mit Recht hoch gefeierte Bildner des Totendenkmals „Aux morts" in Paris (1895) sucht Lebenswahrheit in reiner, streng bildhauerischer Form zu verkörpern. Seine Formvorstellung bleibt innerhalb der Anschauungen eines maßvollen Realisten. Die menschliche Gestalt dünkt ihm ein wundervolles Gewächs, das er sich so anschmeichelnd in den Formen aussucht, wie nur möglich, dem er als ein fleißiger und ehrerbietiger Lernender huldigt; dem er alle ihm wertvolle charakteristische Eigenarten zu entnehmen sich bemüht, und dessen lebenschaffende Kräfte

er mit zartsinnigem, intuitiv empfindenden Gemüt in sich aufnimmt. Es verschwindet aber unleugbar bei dieser Art Nacktkunst etwas von der urkräftig gestaltenden Kraft des schöpferisch tätigen Meisters, es strömen uns nicht in ihrer Urkraft ungebrochene Seelenlaute entgegen, es spricht trotz aller mächtig packenden Empfindung und Darstellungsenergie zu wenig von dem „Ich", zu viel von dem allgemeinen „Man" und auch von alten Zeiten lobesam zu uns. So auch die Technik. Sie ist vollendet in der Meißelführung, in der realistischen Oberflächendarstellung; trotzdem glaubt man wahrzunehmen, wie eine feine glättende Hand über das ganze Werk schließlich hinfuhr, um jede Härte zu nehmen.

Bartholomés Plastik ist wesensverwandt der Nacktmalerei eines Puvis de Chavannes. Wer dem einen dieser beiden bedeutsamen Meister gerecht werden kann, vermag auch den andern zu beurteilen und zu genießen. Denn beide Künstler gewähren als Nacktkünstler hohen, echt künstlerischen Genuß, da ihre Kunst einem starken Gefühlsausdruck entsprossen ist, soweit es die besonderen Bedingungen gestatteten. Ueber Bartholomé kann diese Auffassung der Nacktkunst nicht hinausgehen, ohne dem formal Glatten und dem Sentimentalen zu verfallen. Das Totendenkmal Bartholomés erscheint, sei allgemein bemerkt, mit Recht zwar als das bedeutendste Werk der Nacktkunst, das auf neuzeitlichen Friedhöfen Aufstellung gefunden hat, aber keineswegs ist es das einzige.

Die Ausschmückung der Grabdenkmäler mit Nacktfiguren fand in schnell steigendem Maße seit dem endenden sechzehnten Jahrhundert statt. Seit dem schließenden achtzehnten Jahrhundert beginnt die Nacktplastik auf den Friedhöfen immer mehr in allegorischen Figuren Verwendung zu finden, soweit ich in diesem Falle der historischen Entwickelung nachzugehen im Stande bin. Jedenfalls hat erst das neunzehnte Saekulum den Gottesacker der Nacktkunst im

Dienste der Pietät von Privatpersonen wirklich zugänglich gemacht. Ueberall, vornehmlich allerdings in Italien, finden sich allegorische Gestalten an den Gräbern aufgestellt. Werke, die zu einem nicht geringen Teil mehr von handwerklicher als von künstlerischer Tätigkeit Zeugnis ablegen, und die vielfach mehr als Symptom, denn um ihrer selbst willen unserer Aufmerksamkeit zu beanspruchen berechtigt sind: als Merkzeichen für die weite Verbreitung der Nacktkunst in der Neuzeit und als eine gewisse Rückkehr zur ältesten Verwendung des nackten Körpers in der christlichen Kunst, lediglich als Träger gewisser christlicher Ideen.

Die französische Plastik, sei nun abschließend und in weitem Umblick hervorgehoben, schwelgt wie keine andere unserer Gegenwart in dieser schönsten Aufgabe der Bildhauer den unbekleideten Menschen, Mann oder Weib aus toten Stoffen zu formen und ihnen Lebensodem einzublasen. Das den Franzosen eingeborene Formverständnis, das bereits in der Epoche der Gotik so glänzende Werke erstehen ließ, feiert unausgesetzt Triumphe als solches; aber es ist gleichzeitig heute nicht selten angekränkelt von einer gewissen Sucht nach geistreichen Ideen, nach dem Zuviel an zufälliger Lebensäußerung, und dadurch verlieren diese Skulpturen wiederum an in sich geschlossener Wirkung.

In einsamer Größe steht August Rodin da. Er macht sich völlig frei von allen Zufälligkeiten des Gegenstandes, entfernt sich mit Vorliebe von den sanktionierten Eigenschaften und Attributen oder der bestimmten Persönlichkeit der Darzustellenden, um in ihnen die ganze innerliche Menschlichkeit durch die Zuckungen des Fleisches zum Ausdruck zu bringen.

Ehe wir uns zu diesem Großen auf dem Gebiete der Nacktkunst schlechthin wenden können, müssen wir uns über die fundamentalen Gesichtspunkte, Grundsätze der modernen Kunst überhaupt äußern.

* * *

Die moderne Freilichtmalerei geht von der älteren Kunst grundsätzlich verschiedenen Gesichtspunkten aus. Dem Stoffe nach zunächst insofern, als sie nicht mehr den Menschen „als Zentralpunkt der ganzen Welt beherrscht, sondern nur als einen Teil des determinierten Weltganzen". All und jede Erscheinungsform hat nur relativen Wert und muß sich dem Ganzen einfügen. Anstatt des aktiven Ichlebens der früheren Zeit, ist ein passives Sich-Eingliedern in eine Weltstimmung getreten. Und weil der Mensch gleich der umgebenden Natur, der Landschaft nur wie ein Produkt der undarstellbaren Schöpferkraft erscheint, so wandte sich der moderne Künstler mit Vorliebe dieser als der Wohnstätte aller zu. Nichts besteht absolut für sich, sondern alles ordnet sich einer Gesamtidee unter.

Und zwar der Landschaft, wie sie sich ihren Motiven nach dem Maler unmittelbar gegenüberstellt, und wie sie direkt nach dem gesehenen Vorbilde gemalt werden soll; unbeschadet natürlich der von der künstlerischen Bildwirkung geforderten Abänderungen. Damit erhielt das modernere, dem Zeitgeist entsprechende Naturgefühl, die Zustandsschilderung den entsprechenden malerischen Ausdruck nach Raum-, Farben- und Formeindrücken. Die gestiegene Kompliziertheit unserer sinnlichen Wahrnehmungen gelangt auch in der Malerei zur Darstellung.

In diesem von Atmosphäre ganz umhüllten Naturbilde soll das Licht der Sonne nach seiner ganzen Ausdehnung walten. Die Maler der lebenden Stunde überschütten deshalb das Gemälde mit hellen durch die Atmosphäre als der Allherrscherin mannigfach abgewandelten Farben. Wir stimmen mit Licht, während die Alten es mit Dunkel taten. Die modernen Maler verzichten auf ein gewisses Maß von Plastizität, bringen aber als Ersatz die raffiniertesten perspektivischen Wirkungen. Auch unsere Malweise ist anders geartet. Die Lasurtechnik der Alten absorbiert das Licht; wir brauchen aber

eine stark deckende Manier, um die Mängel des Materials bei unserer Freilichtmalerei ausgleichen zu können. Deshalb steigern wir die Kontraste, namentlich warm und kalt an den Grenzen der Farbtöne, und setzen reine, komplementäre Farben nebeneinander, die sich erst auf der Netzhaut zu einem helleren Mischton verbinden sollen. Auch arbeiten wir nicht mehr nach der alten aristotelischen Farbentheorie, nach der die Farben zwischen Dunkel und Licht liegen, und sich aus der Mischung der beiden Endpole je nach dem Grade dieser bilden. Heute betrachten wir alle Farben als Teile des weißen zusammengesetzten Sonnenlichtes und als durch Absorption der Lichtstrahlen entstanden, so daß alle Körper in der Farbe des nur reflektierten Lichtes erscheinen, d. h. des Lichtes, das sie nicht absorbieren. Natürlich mußten sich die Maler, deren Farben sich selbstverständlich auch nach diesem Gesetze verhalten, mit den Resultaten der Wissenschaft, wie früher mit religiöser Wahrheit und Dichtung, auseinandersetzen. Demzufolge wird der Maler unserer Tage das Schimmern, das Leuchten und Funkeln des Lichtes nicht mehr durch die auf der Palette gemischte Farbe darstellen wollen, sondern durch möglichst reine Lichtwerte. Deshalb setzt der moderne Maler den Lichtton so wirksam wie möglich d. h. die reinen Pigmente (soviel als es nur gestattet ist) neben- und zueinander. Der Maler unserer Gegenwart will also Teile des Lichtes summieren, und dieses dadurch steigern. „Mischen wir beispielsweise einen gelben und einen blauen Farbstoff, so entsteht eine grüne Farbe, die lichtschwächer ist, als jeder einzelne Farbstoff für sich; setzen wir aber gelbes und blaues Licht nebeneinander, dann entsteht ein weißlicher Ton; denn Gelb und Blau ist ein komplementäres Farbenpaar und diese ergänzen sich zu Weiß, d. h. zu Hell, zu Licht." Mit der dadurch bedingten Malmethode, die Farben weniger übereinander als nebeneinander zu setzen, mußte die scharf gezeichnete und ornamental um-

rissene Form gänzlich verlassen und die rein malerische herrschend werden, die mit maßgebenden Formelementen das Charakteristische vorübereilender Stimmung und Bewegung verbinden soll. Der Nachteil, der sich einstellt, das skizzenhafte Moment, die Unmöglichkeit der Verfolgung der Form in jede Einzelheit hinein, muß allerdings mit in den Kauf genommen werden. Daß aber die moderne Malerei auf dem einzig richtigen Wege ist, um zur künstlerischen Beherrschung des Eindruckes einer Landschaft zu gelangen, erhärtet vor allem die Photographie in natürlichen Farben, die namentlich eine auffallend ähnliche Formgebung aufweist.

Aus allem diesem ergibt sich eine vollkommen verschiedene Grundlage der modernen Malerei und als ein Hauptverlangen, die Herrschaft des Malers über das Licht, nicht über die willkürlich materielle Farbe oder die poetisierende, scharf bestimmte Linie und die konventionelle Einzelbildung. Ueberall schimmert und strahlt, gleißt und glüht das Sonnengold durch die feine Atmosphäre, die trüben Medien Leonardos, hindurch, umschmeichelt, mildert, verzehrt die sorgfältig und ornamental konstruierte Form, läßt die Materie ihrer Eigenart nach frei werden; es nimmt dem Schatten die Schwere und mindert ihre modellierende, formbildende, kontrastierende Kraft. Und dies Gleiten, dies Aufleuchten, dies Strahlen des Sonnenscheines schreitet fort von Sekunde zu Sekunde, keine Macht der Erde kann es halten oder wiederkommen lassen nach Wunsch und Gefallen, da heißt es schnell handeln, im Augenblick die so unsagbar mannigfaltig und fein nuancierten Lichtwerte festhalten, nach ihren vorwiegend wichtigen malerischen Eindrücken, nach der Impression, die das Malerauge erhalten hat, schildern. Da ist tatsächlich in vielen Fällen keine Zeit und keine Möglichkeit mehr von der „begrifflichen" Form zu geben, als die maßgebenden Elemente für einen richtigen Raum- und Formeindruck. Die Linie, der Träger der Form, hat nicht

mehr Zeit, sich mit dem wohllautenden Schwunge aufzuhalten, den die früheren in ihre repräsentativen Gebilde legten; sie ist nüchtern geworden, ungeheuer sachlich. Mit andern Worten: „Einem Mehr an Lichtwerten in der modernen Malerei steht ein Weniger an Formwerten gegenüber, anstatt des plastischen Seins geben wir den malerischen Schein." Die modernen Bilder sind nach der Seite der Freilichtmalerei weit reicher, weit durchgebildeter, weit naturwahrer als die der Alten, sind nach dieser Seite hin durchgeführte Gemälde — entbehren aber nach der Seite der Formbehandlung der exakten Durch- und Ausführung, sind nach dieser Seite nicht selten skizzenhaft; ja, man kann mit einem gewissen Rechte sagen, unsere moderne Malerei steht als Skizze am höchsten. Auch deshalb, weil die Freilichtmalerei trotz aller großen Vorzüge auch nach der Seite der Tonmalerei ein Manko übrig läßt.

Die Helligkeit des Lichtes ist eben im Freien weit größer als selbst in einem von klarer Sonne durchleuchteten, jedoch überall umschlossenen Raum. Dies hellste Licht im Freien verzehrt aber selbst in unseren Breitegraden und je südlicher man kommt, um so stärker die feinen vermittelnden, zart ausmodellierenden Töne. Der Freilichtmaler muß also, um mit seinen beschränkten Malmitteln den Lichteindruck, den er im Freien erhält, seinen bedeutsamsten Wirkungen nach festhalten zu können, Kontraste im Licht bieten und verminderte Einzelbehandlung zugestehen. Der moderne Maler kann dies allerdings um so eher, als er sich sagen darf, eine neue reiche Welt an Lichtwerten entdeckt, das Auge zu einer neuen Empfänglichkeit für intime Reize der lichttragenden Atmosphäre erzogen, an Unmittelbarkeit der Schilderung gewonnen zu haben. Ein künstlerisches Ausdrucksmittel für eine Zeit, der nichts so verhaßt ist wie träges Herumbasteln, die die frische Tat so hoch einschätzt, einer Gegenwart, in der die germanische Sehnsucht nach Persönlichkeits-

gehalt besonders stark entwickelt ist. Und wegen jener Skizzenhaftigkeit ist es noch ganz und gar nicht gerechtfertigt, zu sagen, daß die modernen Bilder im eigentlichen Sinne unfertig seien. Der sorgfältig auszeichnende und ausmalende Realismus der Oberfläche kann jedenfalls dieselbe Gefahr laufen; denn es kommt nur auf den Realismus des Charakters an. Dieser echte und vor allen andern zu fordernde Wirklichkeitszug eines Kunstwerkes, das tiefe Erfassen eines Stückchen Lebens hängt aber keineswegs in erster Linie von der linearen Genauigkeit ab, mit der die Einzelheiten geschildert sind, sondern vor allem und vorwiegend von der Sicherheit mit der die wesentlichen, Form und Charakter bestimmenden Besonderheiten erfaßt und dargestellt werden. Auch ist es durchaus falsch zu sagen, der modernen Malerei fehle die Zeichnung, die Linie. Sie besitzt diese an sich ebenso gut wie die frühere Epoche. Allerdings verwenden unsere Maler nicht mehr den eleganten Linienschwung der alten Stilisten, sondern sachlich bestimmt zeichnen sie mit dem Pinsel, etwa wie Rembrandt mit der Radiernadel. Ein Degas ist Beweis genug. Ueberall und die nicht von jeder Pose freie Kontur in den Wandmalereien eines Puvis de Chavannes kein Gegenbeweis. Stets wird bei dem Modernen die Linie aus der Malfläche entwickelt. Entsteht also einmal ein scharfer Kontur, so wird er aus verschiedenartiger Behandlung der Tonwerte, nicht aus kontrastierenden Farbemassen gewonnen. Wie stark auf derartigen malerischen Anschauungen die Zeichnung unserer Tage beruht, beweisen am besten unsere „Zeichner", deren Technik unverkennbar dem Pinsel verdankt wird. Die modernen Maler erstreben also mittels ihrer Technik die größte Vereinfachung der maßgebenden sinnlichen Wirkung und die gefühlsmäßig überzeugendste Schilderung.

Unsere gegenwärtige Malerei steht also neuen, eigenartigen malerischen Aufgaben gegenüber. Sie darf gerechterweise mit keiner

anderen Epoche z. B. der Renaissance, abschätzend verglichen werden. Die Frührenaissance diesseits wie jenseits der Alpen verfolgte Formprobleme, das Cinquecento Formen- und dekorative Farbenprobleme, das siebzehnte Jahrhundert Raum- und Lichtfragen, die zu einem Teil das Gebiet des Dekorativen bereits verließen, und unsere schaffende Stunde versucht das durch die Atmosphäre zerlegte farbenreiche Sonnenlicht in freier Arbeit vor Gottes weiter Natur malerisch zu bewältigen, und damit ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel für die Aufgabe, den ganzen Reichtum, den die weite Welt in sich birgt, künstlerisch zu bewältigen. Bei dieser Einschätzung der Landschaft und des Menschen mußte die Nackkunst eine gewisse Einbuße in der Malerei erleiden. Sie wurde aus ihrer allbeherrschenden Stellung etwas verdrängt. Trotzdem hat auch sie ihre besondere Stellung in der Malerei unserer Zeit. Max Klinger hat diese einmal ungefähr als er die „blaue Stunde" malte, präzisiert. Er schrieb: „Ein ruhender menschlicher Körper, an dem das Licht in irgendeinem Sinne hingleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die „Idee" liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers entsprechenden Formentwickelung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbenkombinationen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion, das Sinnbild des Schlummers oder Peter ist. Für den Künstler reichte diese Idee aus, und sie reicht aus! Unser Tagesgeschmack verlangt aber vorerst genau zu wissen, ob dies nicht etwa Endymion ist. Ist die Form des Körpers der Bewegung der Lage entsprechend gelöst, das Fleisch in seiner seidigen Weichheit, sind Raum und Licht harmonisch gegeben, so hat man es mit einem Kunstwerk zu tun wenn man es von einem anderen ähnlichen unterscheiden will, mag man ihm dann einen Namen geben."

Irgend eine aus einem besonderen Gedanken hervorgehende Handlung oder Charakteristik wird vom Körper also nicht verlangt. Damit ist natürlich eine starke Einschränkung der physischen wie psychischen Regungen gegeben. Es kommt alles darauf hinaus, daß dem nackten Menschenleib gewisse Stellungen zugewiesen werden, die vornehmlich wirkungsvoll sind, um den besonderen künstlerischen Absichten der Lichtmalerei zu dienen. Darin besteht die Kraft der modernen Nacktkunst und ihre eigenartige kunsthistorische Stellung; gleichgültig, ob es sich um Malerei mit dem Pinsel oder der Radiernadel handelt. Das eilende, gleitende, schimmernde und schillernde Licht soll den Bewegungen der Formen, der Körper folgen, soll den fest umrissenen dreidimensionalen Körper mit der umgebenden Atmosphäre verbinden, soll Leben verdolmetschen und geben. Keine Epoche hat deshalb ein unmittelbar, wie „photographiert" wirkendes zuckendes Körperdasein gemalt und gemeißelt wie die unsrige. Gewiß, der Nacktkörper hat seine prädominierende Stellung eingebüßt, er ist heute nur noch der primus inter pares, aber gewann sich dafür eine köstliche Lebensfrische, die Licht und Luft ihm verleiht. Er wird gemalt im „Freilicht" und gebadet im Sonnenglanz. Wenn Giorgione bekleidete und unbekleidete Menschen in eine Landschaft hineinsetzte, so waren es edel gebildete Menschenkörper, welche die — vom malerischen Standpunkte — willkürlich gewählte Farben zu einem Bildeindruck verbanden, wenn Manet oder die Nachfahrer dieses bei ähnlichen Aufgaben es tun, so einigt das an farbigen Tönen reiche Licht; denn der Licht- und Farbenschauer des umgebenden Milieus überspielt die Haut des nackten Leibes, und umhüllt ihn mit einem aus farbigem Sonnenglanz gewobenen Mantel.

Allerdings darf nicht übersehen werden, daß bei dieser Einschätzung der Lichtmalerei als solcher auch eine Gefahr vorliegt, die aber aus dem Fühlen und Denken unserer Zeit hervorgeht. Wir besitzen

einerseits eine starke Neigung zur Synthese, die einzelnen aus zweifelndem, kritischen Schaffen gewonnenen Resultate zu allgemeinen Anschauungen, zu Begriffen in furchtlos schaffender Arbeit zu verdichten, anderseits sehnt sich ein großer Bruchteil unserer Zeitgenossen gerade weil uns der alte feste Boden des Glaubens, die Anlehnung an die Autorität genommen ist, nach einem „goldenen Zeitalter". Die Hinneigung zur Kunst der Biedermaierzeit, die neue Biedermaierkunst resultiert auch aus diesen Wünschen. Die Künstler folgen solchen Antrieben, und erdichten Landschaften in Formen, Farben und Licht, die von der Erde genommen sind, und doch nirgendwo existieren, sie setzen Menschen von weltenfernen Geschlechtern entsprossen hinein und lassen das allgemein Menschliche und die erträumte Landschaft zu einem künstlerischen Eden sich einen. Gewiß, diese Künstler sind die Romantiker der Jetztzeit, und man wird sie den vorwärtsdrängenden, schöpferisch eingreifenden Naturen so wenig zurechnen, wie die Praktiker des Lebens zu den Bahnbrechern, die sich vor den Resultaten des modernen Denkens fürchten.

Wir haben aber der historischen Gerechtigkeit halber hervorzuheben, daß unsere so überaus fein differenzierte Lichtmalerei in Verbindung mit der so stark betonten Landschaftsmalerei besonders leicht dazu verleitet, der Nackkunst Stimmungen allgemeiner Natur einzufügen. Angesichts einer solchen Möglichkeit der Uebertreibung der lebenden Kraft in der Lichtmalerei liegt jedoch noch keine Berechtigung zu der Behauptung vor, daß die Lichtmalerei durch ihre Prinzipien, als zu einseitig, kunstnegierend, oder zum mindesten hindernd sei. Wer in dieser Weise urteilt, vergißt, daß alle künstlerische Arbeit eine in sich „harmonisierte Ueberspannung aller maßgebenden Teile ist, und daß aus dieser Ueberbetonung sich erst ein Wesenhaftes ergibt". In unserem Falle eine Lichtmalerei, die bis zu einer früher unbekannten Zerlegung des farbigen Sonnenlichtes vorgedrungen ist,

natürlich auf Kosten anderer Vorzüge der Malerei. Immerhin, unser lebender Alltag ist zu ernst, um vom Dasein irgend eine Maskerade zu ertragen. Wir wollen sehen, überall erkennen oder nichts wissen. In übergetragenem Sinne gilt für uns das Wort des Jesuitengenerals «sint ut sint, aut non sint». Ein Drittes, eine Mystik gibt es nicht oder besser soll es nicht geben. Deshalb lehnen wir letztlich alle Romantiker ab, und wollen nur unser Tagesdasein malen, den nackten Menschen in seiner charakteristischen und charaktervollen menschlichen Erscheinung, in seiner aus der handelnden Minute genommenen Tätigkeit. Von nicht geringer Wichtigkeit für die jüngste Nacktmalerei sind auch die Aufnahmen der Photographien im Freien. Denn diese Photographien unterstützen die Neignng zur Naturwirklichkeit. Sie lassen das Auge mit voller objektiver Ruhe Bewegungen, die aus der kürzesten Spanne Zeit hervorgegangen sind, betrachten, untersuchen, in sich aufnehmen, erlauben auch bis zu einem gewissen Grade das Spiel des Lichtes zu verfolgen, so daß dem Triebe nach größtmöglicher Annäherung an die Natur ein naturwissenschaftliches Fundament, wenn ich so sagen darf, unterbaut wird. Man mag und darf dies Verfahren sich einer solchen Eselsbrücke zu bedienen, unkünstlerisch nennen, man darf auch die Tendenz eine solche Naturwahrheit anzustreben mit mißtrauischem Auge ansehen, aber man kann nnd darf nicht vergessen, daß wir Deutsche sind, auf die noch immer dasselbe gilt, was wir bereits über Albrecht Dürer und seine zuerst zum künstlerischen Ich erwachten Zeit sagten. Der „voraussetzungslose" Formwille fehlt in erheblichem Maße auch heute noch. Trotzdem ist ein ungeheuerer Fortschritt ganz allgemein festzustellen. Denn niemals zuvor lebte eine so große, eine so begeisterte Liebe zum Nackten in der großen (und „kleinen") Kunst wie in unseren Tagen — allerdings tasten wir noch suchend herum. Die Natur in ihrer Vollkommenheit, wie sie die Griechen und Lionardo gesehen,

steigt aus den Werken moderner bildender Künstler, um von unsern Augen begrüßt zu werden, noch nicht auf. An dieser Stelle sei noch ein charakteristischer Gesichtspunkt für die Kunst der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hervorgehoben, der auch für die Nacktkunst von höchster Wichtigkeit ist, die Beseitigung jeder Klassenkunst. Die früheren Jahrhunderte schufen für die Kirche, für reiche Mäcene, für das Bürgerhaus der Reichsstädter, für den fürstlichen Hof — unsere lebende Stunde arbeitet in erster Linie für jedermann, der ein paar kunstfrohe Augen im Kopfe hat. Denn wenn früher in den deutschen und italienischen Reichsstädten nur die Plätze, die Straßen hin und wieder mit Werken der Nacktkunst geschmückt wurden, und derartige Kunstwerke für gewöhnlich einzig dem reichen Bürger und Edelmanne gehörten, wenn im achtzehnten Jahrhundert die Nacktkunst vorab Schloß und Park der Fürsten und hohen Adeligen zierte, so sehen wir heute die Arbeiten dieser Art als Malerei wie Bildhauerei in den Staatsgebäuden, auf den Straßen, in den öffentlichen Anlagen, auf den Friedhöfen für das ganze Volk die Schönheit des Menschenleibes preisen.

Es ist Alltagsmalerei, die unsere Künstler in ihrer Hand tragen, aber sie ist köstlich, weil sie unser ist. Es gibt unzweifelhaft noch viele andere künstlerische Aufgaben bei der Erledigung des Themas Nacktkunst, die unserer Tage gehört vornehmlich der Darstellung des Menschen, wie er leibt und lebt. Und welchen Standpunkt man auch einnehmen mag, Malereien wie Manets „Frühstück im Freien" muß ein jeder als ein epochemachendes Werk in der Nacktkunst anerkennen, als eine Schöpfung, an der kein Künstler unserer Tage mit Gleichgültigkeit vorbeigehen darf, unbeschadet der großen Weiterentwickelungen, die möglich waren und die Lichtmaler wie Manet, Renoir usw. brachten.

Die moderne Nacktkunst greift also hinsichtlich ihres Publikums viel weiter und ist im Stoffgebiet weit unbeschränkter, ja, sie ist

wirklich unbeschränkt; denn die Menschenstämme der ganzen Erde, nicht nur die Mitteleuropäer, auch die Mulatten, wie Gauguin bewiesen hat, die Indier, die Japaner usw. müssen der Nacktkunst unserer Zeit zu Gebote stehen.

Die äußersten Konsequenzen der „Lichtmalerei" schlechthin hat allerdings nicht die „hohe Kunst" gezogen, sondern die angewandte, die Plakatmalerei, wie sie ein genialer Meister auf diesem Gebiete, ein Cheret, zu bieten im Stande war. Seine zu Dreiviertel nackten Tänzerinnen oder Figuren aller Genres leben eigentlich einzig von dem Lichtglanz, der sie umflutet, „sie erhalten nur von diesem die überschäumend temperamentvolle Verve und die fortreißende Spontaneität, der malerischen Konzeption, den ganzen verführerischen Reiz einer freien Improvisation". Wer würde gerade bei diesem Kapitel nicht wünschen, Degas, den feinfühligen Maler des „bewegten Lichtes" unter den Nacktmalern vermissen zu müssen.

Allen diesen besonderen und tatsächlich neuartigen Besitztümern, Vorzügen der modernsten Nacktkunst, steht aber ein bedeutsamer Mangel gegenüber: der Körper dient in der Malerei jetzt oft zu wenig als Interpret geistiger seelischer Werte. Jene altchristliche Auffassung, die die naive Verbindung von Körper und Seele zu Gunsten dieser zerstörte, wandelt sich heutigen Tages leicht gegensätzlich dahin ab, daß jener diese in den Hintergrund schiebt.

Die eigentümliche Größe und Bedeutung der antiken Plastik besteht in der Naturtreue, mit der sie die Form des nackten menschlichen Körpers „wie mit dem Hauche des Lebens übergossen" dargestellt hat. Zweitens aber und hauptsächlich in der Art, wie sie ihre Motive wählt; denn durch die Haltung der Figuren, durch die Bewegung, den Gebrauch der Glieder im Dienst des Geistes, der sie beherrscht, werden die Glieder unseres Körpers Organe des geistigen Ausdruckes, der durch die Kunst wiedergegeben wird und mehr als

nur ein äußerliches Wohlgefallen an schönen Formen hervorbringen kann, und die Art, wie dies erreicht wird, gibt dem Stil in der griechischen Plastik seine Signatur" (Henke).

Ein französischer Kritiker, Bénedite, schreibt hingegen: . . . . „Sitzen wir aber in einer großen Halle von unseren Jahresausstellungen, so finden wir weder stille Heiterkeit noch maßvolle Ruhe. Die Plastik scheint sich nicht mehr um Gesetz, Rhythmus oder Schönheit zu kümmern, sie ringt nur noch nach dem Ausdruck der Bewegung, der Leidenschaften und des Lebens, nach Charakteristischem und Malerischem. Denn seit Manet soll der Künstler einer sein, der der Seele nicht durch das Gemüt, sondern durch das Auge, nur durch das Auge gibt und doch Geheimnisse findet."

Als Nacktmaler möchte ich hier nur noch Renoir als den bedeutendsten unter den älteren Pleinairisten nennen. Seine „Badenden", in Gruppen wie einzeln, sind Marksteine. Renoir strebte die sinnliche Eleganz der früheren französischen Nacktmaler in den Bewegungen und eine Form in geschlossener Masse mit der lichtumspielten Kontur, dem farbigen hellen Licht der modernen Palette zu vereinigen. Eine ganz einzigartige Monumentalität in der etwas derblinigen Formenbildung der Gestalten verbindet sich mit der Schilderung des lockendsten, stofflich wiedergegebenen Fleisches, das die Sonne bestrahlt. Noch andere französische Maler zu verfolgen, muß ich mir hier versagen. Die angedeuteten Gesichtspunkte erscheinen mir als die allgemein leitenden.

* * *

Belgien.

F. Rops (1833—1898).

Diesen französischen Malern muß, um einen Endpunkt der Entwickelung aufzuweisen, ein belgischer Radierer, Felizien Rops

(1833—1898) angegliedert werden. Darf man fragen, ob es berechtigt ist, ihn in diesem Buche zu erwähnen, da des Meisters Arbeiten oft ein so starker Zug ins Grob-geschlechtliche beigemischt ist, daß von einer unbefangen künstlerischen Auffassung nicht immer unbedingt die Rede sein kann? Oder muß man diesen fast ingrimmigen Zynismus, der sich so wegwerfend über die Gier der Frauen und Männer ausläßt, auch als eine rein künstlerische Aussprache anerkennen über ein Thema, das so tief in das soziale Leben einschneidet? Wie das sich nun auch nach dem Urteil eines jeden darstellen mag, eines muß man zugestehen: daß Felizien Rops ein Sohn seiner Zeit und ein Enkel seines Landsmannes Rubens ist. Jene Fleischeslust des alten Meister Rubens wacht wieder auf in den Werken von Felizien Rops; jedoch die göttliche Nacktheit ist ihr genommen. Rops Frauenkörper sind ebenso reich an Bewegungsmotiven, sind wunderbar geschickt gezeichnet, lichtvoll und weich und mit einer geradezu fabelhaften Technik modelliert, aber diese Körper sind ausgezogen, nicht nackt. „Ces femmes ne peuvent être nues d'une nudité naturelle et innocente. Quand on voit leur peau, c'est quelles se sont dévetûes pour la montrer . . . . Ainsi Rops a poussé l'art de déshabiller la famme à son . . . . paroxisme." (Ramiro).

* * *

Frankreich.

Plastik.

Die Franzosen sind in den Fragen, die die modernste Kunst betreffen, allen andern Nationen vorangegangen. Sie haben auch am konsequentesten den Weg bis in die Plastik hinein verfolgt, obwohl die feste Masse des Steines eigentlich für die scharf umrissene Form prädestiniert ist, dem fließenden Lichte entgegenzustehen scheint. Der Lichthunger der heutigen Franzosen hat auch diesen Widerstand

überwunden. Allerdings können wir in einzelnen vorangehenden Entwickelungsphasen der Plastik einige verwandte Gesichtspunkte aufdecken, von der plastischen Auffassung Michelangelos, Berninis bis zu den weich ausmodellierten und polierten Rokokoarbeiten hin, aber von dort bis Rodin ist immerhin noch ein gewaltiger Schritt.

Rodin (1840).

Rodin verfolgt den Wunsch auch den in Stein geformten Menschenleib mit dem ihn umgebenden von Atmosphäre erfüllten Raum zu verbinden, ihn gewissermaßen in den Raum fließen und jede Seelenregung in dem auf das äußerste studierten Körper sich wieder spiegeln zu lassen. Rodin ging aus von einem Werke wie von dem „ehernen Zeitalter" und endete mit dem „Denker". Dort eine Akkuratesse und Sicherheit in der Schilderung des Oberflächenrealismus, die den jungen Bildhauer in den Verdacht brachte, eine Naturabformung benutzt zu haben und hier eine nur mit großer überaus feinfühlig ineinander übergeführten Flächen arbeitenden Plastik, die uns einen über die Frage des Lebens nachdenkenden Mann zeigt. In dem „ehernen Zeitalter" kommt der junge Künstler den ideenlosen erdenfrohen Gestalten der Antike in der Grundstimmung nahe, nur liegt in Rodins Arbeit etwas mehr Stimmung. Die Art darzustellen ist durch jene Verdächtigung genügend charakterisiert. Sinnenfälliger tritt die Fähigkeit Rodins als Nacktkünster bedeutsamen psychischen Problemen nachgehen zu können, in seinem Johannes zu Tage. Von keinem Bildhauer der Renaissance ist dieses Rufen zum Herrn an innerer Macht wie an bezeichnenden, dem besonderen Augenblick entlehnten Bewegungsmotiven, wie etwa in dem leicht einwärtsgestellten Fuß und in der erhobenen Hand wie auch an anatomischer Genauigkeit übertroffen. Der Johannis Rodins besitzt darüber hinaus eine flüssige Modellierung, eine Lichtverwertung,

die für den Meister allerdings erst ein Anfang, jenen alten Künstlern, etwa Donatello, gegenüber entschieden ein Mehr an unmittelbarer Lebenswirklichkeit bietet. Ein wunderbar stark ausgebildetes Fluidum umschwebt Rodinsche Bildungen, erfüllt, umspielt seine tiefen Höhlungen, seine Rauheit und seine Glätte; am meisten und am stärksten von den Nacktfiguren den „Denker", dessen nackte Formen mit jener höchsten Unbekümmertheit eines größten Künstlers gebildet sind und der in Denken versinkt, lebt wie nur noch Michelangelos Jeremias. Und doch ist kein Heros dargestellt, es ist die Kunst des Alltags unserer Gegenwart und es ist ein ernster grübelnder zweifelnder suchender Mensch.

War das Motiv für ein Nacktwerk geeignet? Schon Michelangelos ganz nackter Christus in S. Maria sopra Minerva hat hie und da Bedenken erregt, da der Heiland seine Schönheit in seiner Seele, aber nicht in seinem Körper fand. Jedoch, hier ist er der Auferstandene mit dem Lichtleibe — mußte aber dieser Denker Rodins mit dem schweren muskelstarken Körper nackt sein? Wirkt die Gesamterscheinung nicht zu sehr nur den psychischen Werten nach, um diesen zudem reichlich individuell gebildeten derben Körperbau zeigen zu dürfen? Als Rodin seinen Balzac modellierte, ließ er den Körper ganz im Gewand verschwinden, um nur den durchgeistigten Kopf wirken lassen zu können. Rodins Werk beweist unter diesen Gesichtspunkten, daß wir noch keine nackte Menschengestalt wieder geschaffen haben, die gleich der der Griechen von der Umgebung wirklich losgelöst ist. Wir fühlen auch vor diesem Denker Rodins zu stark den Alltag und seine begleitende Kraft.

In diesen späteren und jüngsten Werken eilt der Meister mit dem Finger weich über die Formen hin, holt nur die markantesten Partien in großen abgerundeten Massen heraus, läßt das Licht diese in dem Grade umspielen, daß der Stein seiner Härte fast völlig entkleidet wird. Er atmet.

Von ausgesprochenster Gesetzmäßigkeit bis zum freiesten, ja kapriziösen Ich-sehen, Ich-wollen, Ich-gestalten ist Rodins Weg gegangen. Rodins Skulpturen schreibt Simmel, einer der feinsten Interpreten des Meisters, sind unvollendet, in den verschiedensten Graden, bis zu dem, wo die Figur nur in einzelnen Teilen, in schwer erkennbaren Umrissen aus dem Block herausragt .... Es ist nichts bezeichnender, als dies Steckenbleiben der Figur im Steine, das bei Michelangelo durch Verhauen oder Hinderungen entstand, bei Rodin bewußtes Kunstmittel geworden ist. Dort wirkt es tragisch, das lastende Schicksal verstärkend, das alle Gestalten Michelangelos in ein namenloses Dunkel hinabzieht; bei Rodin wirkt es unleugbar raffiniert und dies ist der Abzug, den der moderne Mensch in Kauf nehmen muß, wenn er gerade seine eigentümlichsten Kräfte zu Leistungen entfaltet, die zwar der unmittelbaren Kraft und Einheit der Klassik entbehren, aber eben den Stil *seines* Lebens ausprägen." Rodin selbst hat sich in seinen von Lothringer übersetzten Briefen folgendermaßen zu seiner Kunst geäußert.

Meine Kunst, d. h. die nächste Epoche der Bildhauerkunst zu deren Vorläufern oder Vorahnern ich gehöre, unterscheidet sich von den früheren Perioden dadurch, daß sie nichts Absolutes, auch keinen Zustand sondern immer eine Bewegung gibt. Sie haben mir oft von dem Leben meiner Porträtbüsten gesprochen, ohne sich vielleicht vollständig über die Gründe klar zu sein. Ein Gedanke im Kopfe aufgestiegen, der Mund öffnet sich um ihn auszusprechen — im selben Momente halte ich das Ganze fest. Es ist kaum eine Sekunde verflossen, die der Gedanke braucht, um vom Hirn zur Zunge zu gelangen, dabei wirkt er wie ein elektrischer Funke auf jeden Teil des Gesichts, den er durchläuft, die Augen leuchten durch ihn, jeder Gesichtsmuskel ist durch ihn individuell angespannt. Es gibt nichts psychologisch Stärkeres, nichts Nervöseres, nichts Differenzierenderes als die Bewegung. Das Leben löst sich für den Bildhauer der

Zukunft in Bewegungen auf, wie für den modernen Maler in Lichtwellen und -farben, es ist eine Unendlichkeit von Bewegungen. Ich habe das Auge für sie empfangen und glaube, daß sich in meinen zahllosen Skizzen keine dieser Bewegungen wiederholt und daß ich, wenn ich einmal sterben werde, noch zahllose Bewegungen nicht gesehen haben werde Jede meiner Skizzen ist eine Bewegung. Ich sehe nur hin, halte sie fest und suche dann als Künstler nach dem Körper der zu ihr gehört. Jeder seiner Muskeln muß der Bewegung — sagen wir einmal geistig parallel sein. Es ist dies der Grund warum man meine Kunst eine psychologische genannt hat.

Sicher ist Rodin ein mindestens ebenso gefährliches Beispiel für die Nacktkunst wie es Michelangelo war. Denn wenn schon die Malerei durch den Impressionismus zu starker Einseitigkeit getrieben wurde, so wird die Plastik oder Bildnerei der Form durch den Einfluß der Lichtdarstellung geradezu in falsche Bahnen gelenkt, denn es findet in diesem Falle eine verhängnisvolle Verwechselung von Naturwahrheit und Naturwirklichkeit statt, eine Auflösung der struktiven anatomischen Formen der Körper, die die Bildhauerei im Kern vernichten kann. Rodin hat dieser Gefahr dadurch entgegengearbeitet, daß er die Gestalt ihrer Gesamtmasse nach mit ruhigen Bewegungslinien umschließt, während die Ueberschneidungen, die Dreidimensionalität, also die Tiefenwirkung deutlich herausarbeiten, so daß ein klarer Gesichtseindruck in dieser Hinsicht entsteht.

Aus grundverschiedenen Gesichtspunkten und -eindrücken schafft Meunier, der der französischen Kunst angereiht werden muß. Sein Sinnen ist vornehmlich daraufgerichtet, den Körper in seiner, man möchte sagen, animalischen Wirklichkeitskraft zu formen, die nur durch die Urgewalt in ihrer formalen Erscheinungsform durch den Stil, durch die vollkommene Objektivität in der Schilderung der wesentlich bestimmenden Teile aus der Sphäre des Gewöhnlichen in die

der Kunst hinaufgehoben wird. Meunier kann dadurch in der Darstellung der einfachsten nackten Gestalt, wie etwa in dem „Reiter zur Schwemme", echte Monumentalität der Form erreichen, bei einem geradezu minimalen Maße an Beseelung; denn stumpf, dem höheren Menschentum fremd sind diese Individuen Meunierscher Schöpferkraft. Solche Menschen zu bilden, hat früherer Zeit nahezu völlig fern gelegen. Unsere Stunde macht aber vor keinem Objekt halt, denn sie weiß immer ein künstlerisches Moment zu finden, in diesem Falle, die völlige formale Geschlossenheit in Gebärdung und physischer Erscheinung, die aus einer nach Art und Wesen fest in sich beruhenden, der künstlerischen Kraft bisher vorenthaltenen Volksschicht und deren Sinnesart genommen ist. Damit gewann uns der Künstler eine neue Seite der Schönheit schlechthin, denn Meunier hat seine Motive auch psychologisch aufzufassen versucht.

Diese nackten Männer, die selbst der individuellen geistigen Tätigkeit sich fast völlig begeben haben, sind Diener eines machtvollen ethischen Faktors, der Arbeit, der manuellen Arbeit. Das große Werk Meuniers, das er der Arbeit gewidmet hatte, schildert diese in ihrer muskelharten Nacktheit ohne eigene innere Erkenntnis arbeitenden Mannes im Dienste zielbewußten Schaffens. Meuniers Werke packen einen jeden durch diese aus völliger Harmonie hervorgehenden, allem Kleinlichen abholden Wucht, die geradezu physisch wirkt. Der Meister will auch nie verschönern, er will seine Gebilde aber auch nicht mit der Umgebung, in die er sie stellen muß, durch technisch-formale Mittel, wie Rodin, verbinden. Denn die Minenarbeiter, die unter der Erde schaffen, haben nichts mit der lichtdurchstrahlten oberirdischen Atmosphäre zu tun. Massig, in sich geschlossen stellen sie sich vielmehr in gelassener Selbständigkeit der umschmeichelnden, umspielenden Luft, als in sich beruhende Größen von scharfen Konturen umrissen entgegen. Meunier zeigt nicht den Schweiß ihrer Arbeit, bemerkt Meier-Gräfe,

sondern ihren Adel, nicht einen Menschen in seiner Schicksalskleinheit, sondern die Rasse, das Geschlecht der Arbeit, keine Episode sondern die Essenz dieser höchst ernsten Geschichte.

Es ist von allgemeiner Wichtigkeit auch für Frankreich festzustellen, daß die Bildhauerei sich mehr als die Malerei der Nacktkunst bemächtigt hat. Unablässig ist die französische Kunst bemüht, eine Nacktdarstellung zu schaffen, die ausdrucksfähig, geeignet sei in lichtumspielten charakteristischen Formen die Seele heutiger Menschen so deutlich, so überzeugend wie möglich zu spiegeln. Man kann sagen, daß in Frankreich die Nacktkunst Künstler und Laien auf eine Stufe gebracht hat, die sie als Ausdruck des immanenten modernen französischen Kunstgefühls erscheinen läßt.

* * *

England.

Den stärksten Gegensatz zur französischen Nacktmalerei bietet die englische, die ich deshalb hier zunächst einschieben möchte. Im allgemeinen kommt sie überhaupt nicht sehr in Frage, und gewinnt mehr unter dem Gesichtswinkel Interesse, wie trotz einer ungewöhnlich starken Prüderie den einheimischen künstlerischen Produktionen gegenüber die Nacktkunst Fuß fassen konnte. Die englische Nacktkunst ist entweder wie die Tademas, Leightons sozusagen geschlechtslos oder sie dient, wie die der Schotten, rein koloristischen Aufgaben. Wenn die modernste Lichtmalerei den nackten menschlichen Leib durch ihre besonderen malerischen Absichten, durch die bestimmenden Beziehungen zur Landschaft neutralisiert, so diese englische Malerei durch die Einordnung in die toten Gegenstände des Milieus. Die antiken Säulen, die marmornen Sitzbänke, die Fliesen, die Urnen u. dgl. m. auf Tademaschen Nacktbildern besitzen eine derartig gleichwertige Kraft den

menschlichen Körpern gegenüber, daß diese nur die ersten unter Gleichgestellten sind. Auch das Lineament ist in so hohem Maße ornamental, die Färbung des Fleisches so unwirklich-neutral, daß weder Linie noch Farbe dem Körper ein Uebergewicht verleihen können. Furchtbar kalte, auch oft unproportionale, überschlanke Schönheiten begegnen uns in diesen englischen Nacktmalereien; denn auch der Ausdrucks- und Stimmungsgehalt lebt und verklingt in sehr überlegten, wohlerzogenen Gebärdungen.

Eine ähnliche, wirklichkeitsfremde Nacktmalerei betreiben trotz vorzüglicher Technik die Präraphaeliten, die um so eigenartiger uns dünkt, als ihre Malereien trotz aller relativen Schemenhaftigkeit dieser idealisierten nackten Gestalten vielfach individualistische Eigenheiten aufweisen. Die englischen Nacktmaler verzichten bewußt auf die uneingeschränkte Verwendung ihres Könnens, um einen beabsichtigten außerkünstlerischen Effekt, den einer blutlosen Idealität hervorzurufen. Darin liegt auch die Schwäche der Präraphaeliten. Sie operieren mit vorbedachter Absicht in jeder Hinsicht, ihre Gefühle sind unter Kontrolle gestellt, ihre Technik dem gekünstelten Tun künstlich angepaßt. Die jüngste englische Malerei, wie etwa die Frank Dicksees, versucht den modernen Anschauungen Rechnung zu tragen, sich unbekümmerter der Freude an Licht, Farbe und Form nach impressionistischer Art hinzugeben; aber die Nacktkunst wird in England niemals wirklich Boden fassen. Sie ist der künstlerischen Phantasie des ganzen Volkes zu fremd, sie wird nicht getragen von dem heißen Wunsche aller, dieser wunderbaren Gottesgabe, des unbekleideten Menschenkörpers künstlerisch Herr zu werden.

Die schottische Nacktmalerei ist, soweit ich beurteilen kann, blutkräftiger, gelangt aber nicht zu einer im modernen Leben beruhenden Erfassung des Motives.

* * *

Die englische Plastik begeisterte sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wie etwa in den Werken Flaxmanns, durchaus an der Antike, deren Studium dieser Meister vornehmlich in England einführte. Er verband mit einem poetischen Sinn und reicher Phantasie ein feines Schönheitsgefühl und Reinheit der Empfindung — aber keine echte innere Kraft. Diese antikisierende Richtung lebt bis in Leightons Werken, wie etwa in dieses Bildners „Athlet", der im Grunde nichts als eine antikisierende Modellarbeit ist.

Wenn wir hier in der Entwickelung der Plastik etwa mit Tademas Malereien parallel gehen, so bietet uns H. Bats in seinen Reliefs Psyche und Amor (1894) die kühl-korrekte herbe, wohlerzogene Nacktheit des englischen Präraphaeliten. Es fehlen auch hier überall die roten Blutkörperchen.

Der neueren Kunstauffassung geben sich englische Bildhauer wie Onslow Dors, dessen 1892 für den Maharajah von Diabungha gemeißelten lebensgroßen indischen Tänzerinnen keck und frisch aus dem vollen Leben gegriffen zu sein scheinen. Und Hartmann Macleans (1896) Flachrelief (Dresden) zweier Nacktkörper, einer Bacchantin und eines Bacchus. Sie sind von fast schattenhafter Wirkung, so leicht kommen die Formen aus der Fläche heraus und fließen in sie zurück. Echt moderne, malerische Stimmungswerke mit vorzüglicher bildhauerischer Technik gearbeitet, harmonisch in sich verbunden.

Deutschland.

In Deutschland haben wir die Entwickelung bis Feuerbach und die ihm nahestehenden Künstler verfolgt. Bereits in dieser Nacktmalerei äußerte sich stark die französische Schulung. Noch markanter kamen die an der französisch-belgischen Schule gekräftigten malerischen Instinkte in der Piloty-Makartschen Nacktmalerei zur Geltung.

Der erste verwandte allerdings die Nacktkunst nur akzessorisch, der letztere aber als Stand- und Stützpfeiler seiner gesamten Koloristik.

Makart (1840—1884).

In Makarts Malereien wird dem nackten Frauenleib in der deutschen Kunst zum ersten Male in dem Maße eine führende Rolle zugewiesen, wie etwa in Venedig oder bei Rubens und seiner Schule. An beiden künstlerischen Zentren hatte übrigens Makarts selten stark ausgesprochene Koloristik sich im allgemeinen und für dies Thema im besonderen Rat und Hilfe geholt. Man mag nun über Makart als Künstler im absoluten Sinne denken wie man will, man kann ihm diese Bereicherung unseres Stoffkreises nicht absprechen, man darf ferner nicht leugnen, daß der Meister ein Farbengenie war, und das Nackte seinen koloristischen Werten nach vortrefflich erkannt hatte. Der berühmte Wiener warf sich mit einer in der deutschen Kunst bislang unbekannten, beinahe wilden Leidenschaft auf das Problem Nacktmalerei. Mit heißen, durstigen Augen nahm er das Bild eines blühenden, leuchtenden Frauenleibes mit all seiner verführerischen Formenvollendung in sich auf, um es dann als echter Kolorist in souveräner Weise als Mittel zum Zweck, als den wichtigsten Teil seiner Gemälde, seiner Farbenbouquets zu verwenden. Für Makart war der Mensch im Grunde einziger Gegenstand der Tätigkeit; allerdings nur der äußere Mensch, gleichgültig, ob er nun ein farbenleuchtendes Gewand oder eine zarte rosige Haut als Bekleidung trug. Die Seele kümmert ihn so wenig wie die innere Struktur des Organismusses. Er schaltet vorab mit der Frau und ihrem nackten Körper so unbekümmert, daß er sich weder um korrekte Zeichnung, noch um eine wirklichkeitswahre Färbung bemühte. Der Leib war ihm ein Farbenfleck, eine eminent malerische Form, weiter nichts. Vielleicht hat kaum je ein Maler

als Mensch glutvoller dem Weibe gegenübergestanden und kühler, gleichgültiger als Künstler. Makart hat das nackte Weib in seiner besonderen malerischen Schönheit in der deutschen Kunst erst „salonfähig" gemacht. So stark war trotzalledem die künstlerische Potenz in ihm. Er hat diesen Vorwurf uns Deutschen zum ersten Male mit nachlässig-gleichgültig-rücksichtsloser Hand ganz gewonnen. Dafür wollen wir ihm danken, und deshalb über andere Minderwertigkeiten bei der Behandlung dieses Motives hinwegsehen.

A. Böcklin (1827—1901).

Ungefähr gleichzeitig mit Makart schuf ein anderer großer Koloriſt; denn trotz aller bizarrer Eigenheiten als Farbenkünstler muß Arnold Böcklin in dieser Weise eingeschätzt werden. Er repräsentiert in sich einen letzten Ausläufer der klassizistisch-romantischen Schule, mit der er Farbenwerte verbindet, die an der französisch-belgischen Koloristik entwickelt sind. Der Maler Böcklin lebt in und durch die antike Sage und als Freund der willkürlichen altmeisterlichen Farbe; trotz seiner Eigenart und Eigenwilligkeit in jedem Ausblick. Der Meister dichtet, den Alten hierin wesensverwandt, die antike Sage wieder aus den vier alten Elementen, Himmel, Wasser, Erde, Feuer, und gelangt Zeit seines Lebens trotz des eingehendsten und sehr besonderen Studiums der Farben in der Natur nicht über die alten Koloristenschulen hinaus. Aber wie unendlich viel Leben, wie überaus viel Persönlichkeit kann er trotzdem seinen Schöpfungen mitgeben! In den Erd- und Wassergeschöpfen von seinen Gnaden ist er ein Nacktmaler vom ersten Rang. Er überläßt ihnen allerdings nur die Rolle eines Dolmetschers der Naturgewalten: denn er ist zu sehr Landschafter, um nicht den Menschen bezw. das menschenähnliche Geschöpf nur als einen Teil der natürlichen Umgebung einzufügen. Nichtsdestoweniger weiß er die malerischen Vorzüge der Nacktkunst aufs höchste zu schätzen, und

die gefühlsmäßig angesehene Natur in eine höchste künstlerische Form zu übersetzen, obgleich ein gewisses Maß von reiner Verstandestätigkeit bei der von ihm vorgenommenen Umbildung mit tätig gewesen sein muß. Er hat ursprünglich, möchte ich doch sagen, nicht nur als Künstler überlegt, sondern auch als Konstrukteur dieser Fabelgestalten in eigentlichem Sinne gedacht; allmählich wird aber auch auf diesem Gebiet die Vorstellung schließlich rein gefühlsmäßig ausgelöst sein. Denn seinen reifen Schöpfungen dieser Art Nacktkunst ist eine Ursprünglichkeit eigen, die als klassisch bezeichnet werden muß. Seine Gebilde leben auch einzig innerhalb der ideellen Bildzone. Sie wirken niemals nach außen und ihre Gebärdungen sind so einfache Affektgebärdungen, daß sie auch darin den Stempel der Vollkommenheit in sich tragen. Hier gilt ein Wort von Lipps: „Was das Kunstwerk nicht beansprucht oder nicht will, das erwarten oder wollen wir auch nicht von ihm. Kunstwerke aber erheben den Anspruch, daß ihre Elemente nach Gesetzen der Wirklichkeit in sich zusammenhängen, ihrer eigenen Natur nach in sehr verschiedenen Graden. Die Kentauren, Hippokampen sind allerdings naturhistorisch unmögliche Gebilde. Und daß sie das sind, hat einen naturhistorischen Eiferer (Dubois-Reymond) verführt, die künstlerische Darstellung dieser Körper zu verbieten. Dies ist eine sonderbare Verwechslung. Der Künstler ist kein Lehrer der Naturgeschichte. Die Frage lautet für ihn nicht, was naturhistorisch möglich ist, sondern was möglich sei nach der Aussage unseres unmittelbaren Eindruckes, den wir von solchen Gebilden dann empfangen, wenn wir nur eben die Gebilde auf uns wirken lassen oder, was möglich sei nach den Gesetzen derjenigen Welt, in welche eben diese Gebilde uns hineinversetzen." Ein in sich vollendeter Böcklin, wie etwa der Meerkentaur vor dem Sturm mit seiner Genossin, die mit einer riesigen Seeschlange spielt, (in der ehemaligen Galerie Schack) zählt zu den erlesensten Nacktge-

mälden trotz aller Romantik. Denn darüber kann kein Zweifel walten, daß Böcklin so gut wie Makart Romantiker ist.

M. Klinger (1857).

Aus diesem einer fernen Vergangenheit huldigend zugewandten künstlerischen Tun führte zu einer Hälfte der bereits erwähnte Hans von Marées hinaus. An ihn schließe ich hier jetzt Max Klinger an. Auch er fühlt in manchen Zügen seines künstlerischen Schaffens sich jenen letzten Nachfolgern der Romantik in etwas verwandt, steht andererseits auch als Techniker so stark dem modernen Fühlen und Denken nahe, daß er wesentlich uneingeschränkter den Modernen zuzuweisen ist, als Hans v. Marées (und Hildebrand). Der Menschenmaler Klinger huldigt am meisten der alten Auffassung insofern, als ihm der Mensch als Zentralpunkt, wenngleich nicht als einziger Gegenstand seiner Gemälde dünkt. Er selbst schreibt in Zeichnung und Malerei: „Der Kern und Mittelpunkt aller Kunst, an der sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Kunst in der weitesten Entwicklung loslöst, bleibt der Mensch und der menschliche Körper — es ist allein die Darstellung des menschlichen Körpers, die allein die Grundlage einer gesunden Stilbildung geben kann . . . . das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und O jeden Stils". Aus diesem Geiste heraus sind seine Bilder geschaffen. Klinger bevorzugt die Form in dem uns geläufigen Wortsinne. Die wunderbare Einfachheit der menschlichen Körper, lehrt der Künstlerschriftsteller, erduldet im Kunstwerk keine Künstelei, sie zwingt den Künstler zur Einfachheit, zum Aufgeben der kleinlichen Nebensachen und bereitet den ersten Schritt zu einem eigenen Stil". In dieser Sinnesart hat vielleicht noch mehr der Zeichner, als der Maler Klinger, den Menschenleib geformt, denn in den Gemälden exstirpiert er manchmal etwas zuviel und wird zu einfach. Der gefeierte

Leipziger Künstler betrachtet also den Körper als dreidimensionale Form, die er durch große Flächen und Linien nach einer leicht bildhauermäßig anmutenden Auffassung formt. Klinger ist aber andererseits ein zu neuzeitlicher Maler, als daß er nicht an den Lichtproblemen seiner Gegenwart mitgearbeitet hätte. In der Tat läßt er den Körper von dem feinen Schimmer des hellen Tageslichtes umschweben, und sucht eine sehr bestimmte Form mit einer delikaten Lichtmalerei zu verbinden; allerdings bleibt der Akzent auf der ersteren ruhen. Deshalb bevorzugt er auch fast stets ruhige Figuren. Ein gewisses Maß von Klassizität kann man sogar in Klingers Nacktmalereien nicht verkennen. Er berührt sich hierin (mit Böcklin) mit Marées, mit Hildebrand, er schaut als Nacktkünstler ein wenig nach rückwärts, ja, hin und wieder klafft geradezu die leicht klassizistische und die moderne Auffassung auseinander. Wie Klinger seine Nacktmalerei eingeschätzt wissen will, hat er wohl kaum je so vielgestaltet geschildert, als in seiner „Blauen Stunde". Nichts als ein Felsblock, auf dem ein Feuer lustig brennt, das stille Meer, hoher Himmel zur Stunde des Sonnenunterganges. Das eine Mädchen sitzt zusammengekauert und blinzelt träumend ins Feuer, die andere liegt wohlig auf dem Leib, blickt mit großen Augen, in denen erwartende unverstandene Sehnsucht verhalten glüht, und die dritte steht mit ihrem herrlich kraftvollen Mädchenkörper aufrecht auf den Füßen, läßt in den erhobenen, in den Nacken gelegten Armen das stolze Haupt ruhen, und erhebt die Augen zum Himmel in bittendem Verlangen um stolzes Frauenglück. Klingers Menschen sind frei von der Not und dem Drang, der Schwernis des täglichen Lebens.

Als Glaubensbekenntnis eines so bedeutenden Meisters wie M. Klinger es ist, sei schließlich seiner Radierung „An die Schönheit", dem Schlußblatt der Folge „vom Tode" Erwähnung getan, die ich

wenigstens in diesem Sinne auffasse. Sie schildert den nackten Menschen wohl als Mittelpunkt, aber nicht als einziges Objekt, das der künstlerischen Tätigkeit würdig ist. Im Angesichte des unendlichen, stets wechselnden Meeres, umrauscht von den stets sterbenden und stets lebenden Bäumen, überglänzt vom ewigen Lichte kniet die Krone der Schöpfung, der Mensch, ein Mann wie ihn der Schöpfer gebildet. Das Antlitz birgt er geblendet und anbetend in die Hände. Jubelnd triumphierte über den finsteren Tod die Allgottheit Natur, die einzige unwandelbare Schönheit!

Greiner (1869).

Als Nacktmaler kann Greiner mit Klinger in Zusammenhang gebracht werden. Er schildert den nackten Menschen fast noch unverhohlener, nur um der Pracht seiner Glieder willen. Er schreibt selbst einmal: „Es führt kein andrer Weg zu neuen Resultaten und neuem Sehen, als der der ernstesten Ehrlichkeit. Wehe dem in späterer Zeit, der sich größer machen will, als er ist, woran fast alle kranken heute. Nieder auf die Kniee vor der ewigen Natur und lerne erst dienen, dann kannst du Herr sein." Und von der Schönheit, wie er sie versteht, bemerkt er: „Ich ziehe das Leben vor, Leben um jeden Preis und keine konventionellen Idealköpfe. Denken Sie auch an den kleinen Stich Dürers „Apollo und Diana": er ein ausgezogener Landsknecht, sie eine Nürnberger Milchmaid, wie sie im Buche steht, jedenfalls das nicht, was der Titel sagt, und doch ist in dem Blatt mehr Leben und Kunst, als in zehn Präraffaeliten-Profilen unserer Zeit. Also muß die Quelle und der Grund dieser Sache wo anders liegen. Ist denn Raumeinteilung und schöne Drehung eines Torso keine Schönheit? Es ist nur eine andere, an die die Augen weniger gewöhnt sind. Wenn ich bei einem schönen Kerl, dem die Muskeln schwellen und bei dem schon beim Ausziehen

alles knackt, oder bei einem rassigen schwarzen Mädel direkt eine Beruhigung fühle und eine verzehrende Lust, das, eben das auch zu machen, so ist in einem solchen Gefühl weder Dummheit noch Selbstbetrug; das ist eben mein Talent und meine Lebensaufgabe und sie ist schwer genug: es sind ihrer eben nur zu wenige, die sich so hingeben, darum existiert auch noch lange kein fein genug geschliffenes und erprobtes Urteil über solche Sachen." Und in einer anderen brieflichen Mitteilung heißt es, indem er seinen persönlich-künstlerischen Standpunkt vertritt: „Der Sinn und der Kern der Sache liegt wo ganz anders, als in der sogenannten Gesichterschönheit: der Zug des Ganzen, der zerteilte Raum, eine gewaltige Körperbewegung und die Sache ist eigentlich gemacht für den, der zu sehen versteht." Ich habe diese Worte ausführlich hierher gesetzt, da sie ersehen lassen, wie klar sich der Meister über das Ziel seines Schaffens geworden ist. Denn die Huldigung an die Schönheit des nackten Leibes ist Greiner die Grundlage allen künstlerischen Schaffens. In nie ermüdender Arbeit gelangt er zu einer Durchdringung der Form, zu einer Klarheit der Vorstellung wie kaum ein anderer. Allerdings liegt des Nacktkünstlers Greiners Grenze noch ausgesprochener als in Klingers Werken bei der Zeichnung. Selbst wenn Greiner den Pinsel in die Hand nimmt, trägt er oft nur die maßgebenden Lokaltöne auf die Leinwand zur Grundierung in Flächen auf, um mit spitzem Pastellstifte zu vollenden. Als Zeichner denkt Greiner, entwirft er, vollendet er. Als Lithograph begann er seinen künstlerischen Werdegang, das mag seine Neigung noch unterstützt haben. Jedenfalls ist er der beste Steinzeichner in ganz Deutschland, und vermag der Steinzeichnung die Kraft einer Federzeichnung zu geben, ohne ihr das besondere weichere Licht und die eigenartige Eleganz zu nehmen. Von seinen Lithographien sei denn auch das Beispiel für unser Thema genommen. Als besonders interessantes Blatt

möchte ich „den Tanz" hervorheben, da er in dem im Profil nach links tanzenden Mann ein in der Nacktkunst selteneres Motiv bearbeitet hat, offensichtlich, um den Rhythmus, der durch die Einzelbewegung den ganzen Körper durchdringt, in jeder Einzelheit sichtbar wird, zu versinnbildlichen.

In dieser stets bereiten Schilderung des nackten Menschenleibes an und für sich von Meistern wie Marées, Hildebrand, Klinger, Greiner, Volkmann usw. heben wir für die deutsche Nacktkunst eine Tatsache hervor, die der sorgfältigsten Beachtung vom kunsthistorischen Standpunkte aus würdig ist. Alles, was die deutsche Nacktkunst bis zum Auftreten dieser Meister geschaffen hat, steht an innerer Folgerichtigkeit und weitgreifender Beobachtung der Arbeit dieser Künstler nach. Es ist dadurch eine Begeisterung für diesen Zweig der Kunst in Deutschland erwachsen, die um so echter ist, als sie von einer gewaltigen Strömung für die Ausbildung der körperlichen Erscheinung durch jede Art körperlicher Tätigkeit (Sport) getragen wird. Gerade in diesem Gegenspiel künstlerischen Tuns und zweckvoller Betätigung im täglichen praktischen Leben ruht ein unantastbarer Beweis für die Gesundheit des Schaffens unserer Nacktkünstler.

Meister wie die Genannten bieten allerdings nur eine Seite der modernen Nacktkunst, die, welche stärker nach der Seite der Linie gravitiert. Künstler, wie etwa Maison, Stuck, M. Liebermann, L. Corinth betonen mehr die Farbe, das Licht, die realistische Oberflächenwahrheit. Die Gefahr, von den steilen Pfaden zur reinen Formanschauung zu sinnlichen Wirkungen herabzugleiten, liegt hier entschieden näher, weil der gegenständlichen Erscheinung leicht zu einseitig gehuldigt wird.

L. Corinth (1858).

Lovis Corinth huldigt einer Stoffmalerei des Fleisches des weiblichen Körpers, mit einer so ungewöhnlich in sich klaren Vor-

stellung, mit einem so sicheren breit modellierenden Pinsel, mit einer so lebenswarmen Körperfärbung und vornehmlich mit einem derartig robusten Kraftgefühl, daß man an Rubens erinnert werden darf. Corinths Frauen sind allerdings jeglicher Erinnerung an irgend einen Olymp oder irgend ein Arkadien bar, sie erscheinen in ihrem Gehaben einfach, ja frech, sogar etwas dirnenhaft gemein, aber solch' blutwarme Akte, wie sie Corinth heruntermalt, hat die deutsche Nacktmalerei bis dahin in keiner Zeit geschaffen! Gewiß, die Formen sind nicht edel, nicht sehr sorgsam gezeichnet, die Bilder darf man nicht einmal stets als überall wirklich feinfühlig gemalt, als in den Lichtnuancen in allen Teilen tadellos abgewogen bezeichnen, — nichtsdestoweniger müssen sie als glänzende Malwerke, als Gemälde packenden Lebens voll bewertet werden. Corinth erfüllt als Nacktmaler das unzweifelhaft in unserer Zeit lebende Verlangen nach einer, ich möchte sagen, handgreiflichen Darstellung in der Kunst, und weiß sich für gewöhnlich von dem wirklich Groben fern zu halten. Derb, voll sprudelnder, übermütiger Fleischeslust, so stellt sich Lovis Corinths Nacktkunst uns entgegen.

M. Liebermann (1849).

Anders Max Liebermann. Dieser Maler verwertet den nackten Körper in den meisten seiner Malereien als Raum- und Lichtfaktor. Mit staunenswerter Sicherheit vermag er damit Raumwirkung zu erzwingen, und gleichzeitig, mittels der Lichtführung, der Körperbewegung eine überraschende Freiheit, Leichtigkeit zu verleihen; aber diesen nackten Menschen fehlt oft in Wahrheit das eigene, das pulsende Leben. Sie sind Statisten. In dem großen Gemälde „Simson und Dalila", in dem der Künstler es versucht hat über das Gegenständliche hinauszugehen, die nackten Menschen gleichzeitig zu Trägern geistiger, seelischer Vorgänge dramatischer Art zu machen,

wirkt das ausgeklügelte Raffinement des mise en scène schlechthin abstoßend.

Alle religiösen historischen Legenden sind durch die Zeitenferne bis zu einem gewissen Grade entmaterialisiert; sobald man sie in das helle Licht des gegenwärtigen Tages hineinziehen will, nimmt man ihnen die besondere Eigenschaft, tötet man ihre eigenartige Wirkung. Liebermann tat dies. Er zerrt uns in den unverhüllt geschlechtlichen Vorgang hinein und malt uns mit allem Raffinement der neuzeitlichen und seiner besonderen, in ihrem Ergebnis ungeheuer gegenständlich wirkenden Technik ein nacktes, recht jugendliches Mädchen und einen schweren nackten Manneskörper, sie mit dem Ausdruck groben Triumphes, ihn in fast bewußtlosem Schlafe. In der Tat, hier haben wir nichts als eine technisch interessante Aktmalerei, der gerade das eigentlich künstlerische Moment, damit die innere Existenzberechtigung fehlt, die Ergründung und Darstellung des Wesenhaften.

L. v. Hofmann (1861).

Einen starken Gegensatz zu Liebermann bietet Ludwig v. Hofmanns künstlerische Auffassung des Menschen. In seiner Kunst begegnet sich die dichterische Kraft der Deutschen mit den Fähigkeiten des modernen Lichtmalers. Denn Hofmann malt wie ein Farbenlyriker, so bemerkt sehr richtig Georg Hermann. „Der Kreis seines Kolorismus ist, so unglaubwürdig es zuerst erscheint, eine erhöhte, gesteigerte Natur, möglich, glaubhaft und wahrhaft. Es ist eine poetische Verklärung der Wirklichkeit, welche den Hauch, den Duft über den Dingen steigert, bis er ein eigenes neues Leben führt. Erinnerungsbilder sind das, die ein Dichter aus der Welt heimgetragen hat, eben von der hohen Realität, die echter dichterischer Schöpfung innewohnt." So traumhaft gefühlt, gesehen sind auch die Menschen, die in dieser Welt wohnen. Schöne, jugendliche

Gestalten läßt Hofmann in dieser Natur leben, als ob das Paradies nie verloren wäre. Seine Menschen sind frei von jeder Erinnerung an das Modell, ja, man möchte fast sagen, frei von den derben Knochen und Sehnen der Menschen von Fleisch und Blut, sie scheinen von Luft, Farbe und Liebe zu leben. Hofmann gilt weit weniger die Form als die Farbe und das farbenreiche Licht. „Alle die Errungenschaften der Impressionisten müssen ihm dazu dienen, seinen Träumen Leben einzuhauchen; denn seine Malerei will einzig als Malerei dienen." Damit neutralisiert Hofmann den Menschen auf das stärkste, nimmt ihm von seiner Ich-Kraft wie kein anderer. Alles auf der Welt ist das Werk Gottes, eines und alles ist ihm gleich wertvoll; Menschen und Dinge, Farbe und Licht.

Hofmann bietet als Nacktmaler die letzten Folgerungen der Böcklin-Marée'schen Kunstauffassung und gleichzeitig die sublimste Schwelgerei in farbigem Licht als reiner Impressionist. Seine Nacktkunst wird ihm zum Träger von Farbe und Stimmung, der er sich mit weichen träumerischen Sinnen hingibt. Folgt die Nacktmalerei Hofmann, so wird es mit ihrer eigenen Herrlichkeit bald zu Ende sein.

* * *

Plastik. — R. Begas (1831).

Die moderne deutsche Plastik habe ich bis Begas betrachtet. Ich gehe jetzt auf diesen Künstler ein. In Begas strebt die Nacktkunst ähnlichen Endzielen wie die Malerei zu, soweit sie nicht zu jener bereits gekennzeichneten Richtung gehört. Begas vornehmlich lernte an der Barockskulptur eine Auflösung der strengen Linie, eine Hilfe des Lichtes und Schattens, eine naturalistische Charakteristik kennen, die für die deutsche Bildhauerei von außerordentlicher Bedeutung geworden ist, trotz der an sich nicht überragenden künst-

lerischen Schaffenskraft des Reinhold Begas. Sein „Raub der Sabinerin" ist ein Markstein unserer heimischen Bildnerei, unbeschadet des wenig bedeutenden künstlerischen Wertes des Werkes selbst als in zu geringem Maße gefühlsmäßig gesehen und geschaffen. Der Römer hat die Sabinerin ergriffen, er trägt sie mit beiden Armen fort, in die sie sich im heftigsten Widerstande schwer hinein- und zurücklegt, um mit der ausgestreckten Rechten dem Räuber an die Kehle zu fahren. Der mächtig leidenschaftliche Kampf dieses muskelstarken Mannes und des voll entwickelten, mit jeder Anstrengung sich wehrenden Weibes hat die Umrisse der Marmorgruppe zerrissen, aber doch nicht unruhig gemacht.

Allerdings herrscht in der Gruppe keine latente Bewegung, aber sie erscheint insofern plastisch ruhig, als der Moment „vor der Umkehr" die so reich bewegte Anordnung zusammen-, festhält, möchte ich sagen.

Die Komposition an sich verdient Bewunderung. Jede Handlung kommt völlig zum Ausdruck, nirgends eine Ueberschneidung, die Unklarheiten oder Unfreiheiten brächte.

Dazu gesellt sich der wundervolle Gegensatz eines voll entwickelten Mädchenkörpers zu dem des kraftvollen Mannes. Begas modelliert auch diesmal die Epidermis mit einer Naturwahrheit, die an wirkliches Fleisch denken läßt, ja er läßt das weiche Fleisch der Frau zwischen den packenden Fingern des Mannes hervorquellen; — trotzdem formte er mit großen, plastisch gesehenen Formen, verlor sich nicht in malerische Einzelheiten, wahrte die Grenze des Stiles schlechthin.

Daß der Meister über die Statik des Marmors hinausgegangen ist, beweist die Stütze. Er hätte die Gruppe in Bronze arbeiten sollen.

Vor allem fehlt den Begas'schen Aktfiguren die klare, durchsichtige Durcharbeitung. Es heben sich nicht deutlich genug die

Knochen und Ansatzstellen der Gelenke von den Fleischteilen ab, die wiederum zu weich erscheinen.

Die Nachfolger wurden hierin wieder strenger als Begas, ohne doch zu der etwas akademischen Formgebung zu kommen, die wir bis Volkmann etwa verfolgt haben. Man suchte ein gewisses malerisches Moment beizubehalten. Einesteils indem man den Rhythmus der Linien und Kurven, die großen leicht ineinanderübergehenden Flächen bevorzugte, weiche Formdetailarbeit gab, und andernteils durch die Verwertung des Lichtes. Auch liebt man es an die Stelle des ruhigen Aufbaues stark bewegte Motive zu setzen. Die Nacktkunst dieser Richtung besitzt eine ungeheure Momentanität in jeder Hinsicht. Gleichgültig, ob Seffner einen Fliegenfänger in lebhaftester Bewegung modelliert oder ob Tuaillon seine Amazone, Kraus seinen Bocciaspieler in einem kurzen Augenblick der Ruhe auffaßt; immer sehen, fühlen wir sprudelndes Leben, aus dem Alltag genommen. Dadurch unterscheidet sich die Nacktplastik der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von der der ersten und auch aller früheren deutschen Bildhauerei, daß die Motive, die der alltäglichen Gegenwart entlehnt werden können, durchaus überwiegen. Die antike oder christliche Legende tritt als Anreger zu bildlicher Darstellung sehr stark zurück. Die Gefahr liegt allerdings nahe, einem kleingewerblichen Genre zu verfallen. Die Künstler bevorzugen für ihre Nacktkunst die Bronze, da dies Material die Möglichkeit zu kühnen, aus dem Augenblick genommenen Stellungen gewährt, selbst bei einer weichen Flächenmodellierung noch schärfere, bestimmendere Konturen gibt, das Licht energisch und gewissermaßen disziplíniert zu verwenden erlaubt, und durch die natürliche Tönung einen leicht zu steigernden Farbton mitbringt. Die Behandlung der äußeren Körperanatomie weist in den guten Arbeiten auf ein ernstes Aktstudium hin, aber es wird ihr keine bestimmende Rolle zugewiesen, sie besitzt auch nicht eine besondere persönliche Note.

Wollen wir auf einzelne Künstler und Kunstwerke hinweisen, so erwähne ich, dem Zufall folgend, Joh. Hofmanns (1892) nackte Frauenfigur, die sich das Haar aufsteckt. Also eine einfache Formvorstellung von zugleich schlagender Lebenswahrheit, ohne daß der Künstler die großen plastischen Formen durch kleine individuelle Einzelheiten um ihre Kraft gebracht hätte. Jede Erinnerung an die Antike ist beseitigt, ein aus dem Leben gegriffenes Werk von zugleich edler Schönheit.

Von großer Wichtigkeit hat sich die Kleinplastik in Bronze erwiesen. Diese kleinen Bronzefiguren erhalten vornehmlich die Freude an den einfachen plastischen Bildvorstellungen, schlechthin aus der künstlerischen Phantasie hervorgegangen. Nur das Bewegungsmotiv die Form interessiert, sonst nichts.

Es sei hier etwa an Th. v. Gosens weibliche nackte Bronzefigur erinnert. Sie trägt eine Perlmutterschale. Ein charakteristisches Werk für die Meinung der modernen Nacktkunst, die die Richtungslinien in der Struktur des menschlichen Körpers in den Dienst der angewandten Kunst stellen will. Die alten Bronzestatuetten erleben hier eine Auferstehung, doch traten jene für gewöhnlich weit selbständiger den kunstgewerblichen Motiven bei. Unsere Zeit verbindet in diesem Falle konsequenter die hohe Kunst mit der angewandten, tut allerdings der ersteren nicht selten leicht Gewalt an, indem eben das struktive, das formalistische Moment zu sehr herausgearbeitet wird. Georg Wrabas Diana (München), die von dem Rücken eines Rehes schießt, gliedert sich einer Arbeit wie Tuaillons Amazone an. Die herbe Weichheit eines jugendlichen Frauenkörpers bietet dem modernen künstlerischen Wollen ein begehrtes und zeitcharakterisierendes Angriffsobjekt.

* * *

Zweifelsohne ist unsere modernste Nacktplastik insofern auf einem gewissen Höhepunkt angelangt, als sie sich an der nackten Figur schlechthin begnügt. Wie der griechische Bildner im Doryphoros, im Sandalenbinder, in dem sich anlehnenden Satyrknaben usw. will auch unsere Zeit nur die plastische Schönheit der nackten Figur in eine ihr entsprechende künstlerische Form übersetzen. Sie darf, wie ich bereits an anderer Stelle ausführte, auf Verständnis rechnen, sich sagen, einem Teil der Triebkräfte unserer Zeit Ausdruck zu verleihen. Die Bedeutendsten wie Seffner, Hudler, Wraba, Tuaillon, Kurz, Klimsch, Christ, Oppler usw. können auch auf Werke hinweisen, in denen höhere künstlerische Gesichtspunkte zur Auslösung gekommen sind. Vielfach und überwiegend verleitet jedoch das Ringen um die realistische Darstellung dazu, nicht den nackten Menschenleib zu verdolmetschen, sondern ihn zu kopieren oder sich an einigen reizvollen blendenden Bewegungsmotiven und deren Interpretation genügen zu lassen, ja in diese mehr äußerlichen Fragen zu versinken. Es mangelt den Gebilden unserer Künstler zu oft die Harmonie zwischen einer echten Naivität und dem klopfenden Blut in den Adern. Hoffentlich wird der Nacktplastik eine Zukunft gehören und dem germanischen Menschen eine gültige Mittelform abringen können. Vor allem wird dies alles zu erwarten sein, wenn der Nacktkunst ein einsichtiges Urteil entgegengebracht wird, das nicht immer nach der Antike oder nach der italienischen Renaissance schielt, sondern von der lebenden Gegenwart nur verlangt, was sie zu geben im Stande ist. Diese Nacktkunst, die den nackten Menschenleib nicht irgend einer vorgefaßten „Idee" unterordnet, sondern welcher die Form gleichzeitig als Inhalt gilt, wird auch in steigendem Maße den Gegensatz von Körper und Geist zu einem unmerklichen machen. Jener wird nur zum Ausdruck von diesem, dieser [illegible]n bis in die Fingerspitzen durchdringen. Allerdings wird die

deutsche Nacktplastik schwerer als die französische zu ringen haben; denn der deutsche Formensinn ist entschieden ein geringerer, das naive Realitätsgefühl ein minder starkes und künstlerisch weniger feines. Es haftet ihm gar zu leicht das Gedachte an. Der Dänen und Norweger möchte ich, trotz Sinding und anderer, nur mit diesem Worte gedenken.

* * *

Für die gesamte Nacktkunst der christlichen Völker gilt heute als ästhetisches Ergebnis, daß die Formen des nackten Körpers, die vor neunzehn Jahrhunderten nur Wichtigkeit als Träger bestimmter religiöser Vorstellungen besaßen, trotz dieser allmählich und nicht zum mindesten in unserer gegenwärtigen Stunde einen vollen Lebensinhalt gewonnen haben, den unseres persönlichen Erlebens, unserer eigenen inneren Erfahrung. Unsere Nacktkunst ist ganz naturgemäß zu einer Formgebung gekommen, die der ruhigen Gelassenheit und schönen Selbstverständlichkeit der antiken Plastik, jener naiven Uebereinstimmung von Körper und Geist fremd und eigenartig gegenübersteht. Auch der italienischen Renaissance tritt die moderne Darstellung des nackten Menschen selbständig entgegen. Diese Gegensätze sind insofern vollberechtigt, als unser ganzes Dasein, unsere kulturelle Grundlage eine durchaus verschiedene ist. Sie ist überaus komplizierter, an Kontrasten jeder Art unendlich reicher geworden. Dadurch, daß unsere Nacktkunst für unser körperliches und geistiges Sein einen adäquaten Ausdruck erfolgreich zu suchen sich befähigt glaubt, bringen wir zu einer ästhetischen Objektivität durch, der wir uns freuen dürfen, und von der wir eine Weiterentwickelung bis zu einem vollen Erfolg erwarten dürfen. Denn die genaue Kenntnis des nackten

Körpers ist für einen Maler oder Bildhauer die unerläßliche Voraussetzung eines fruchtbringenden Schaffens, andererseits die Fähigkeit, die künstlerische Darstellung des Nackten richtig beurteilen zu können, für ein Volk ein vornehmstes Zeichen seiner Kultur! —

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05532 188 7
OCT 15 193